



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

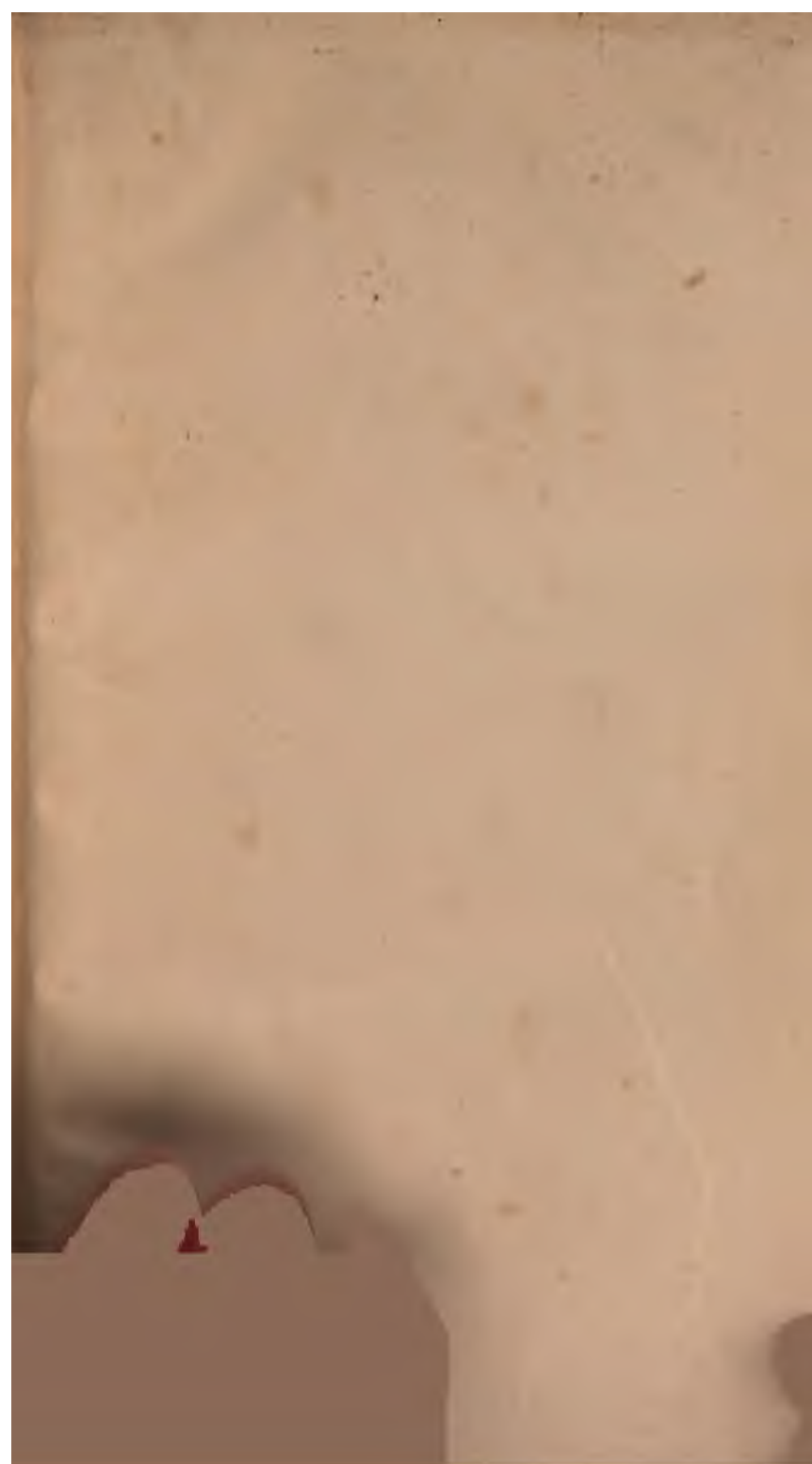




600032719S

42.

1063.





DIE
VERTHEILUNG DER ROLLEN
UNTER
DIE SCHAUSPIELER
DER
GRIECHISCHEN TRAGOEDIE.

VON
DR. JULIUS RICHTER.



BERLIN, 1842.
VERLAG VON E. H. SCHROEDER.
Unter den Linden No. 23.

1063.

ENTWICKELUNG DER KOLLEN

DES KOLLENS

ENTWICKELUNG DER KOLLEN

DES KOLLENS

Berlin, Gedruckt bei Trowitzsch u. Sohn.

1003.

Herrn

Direktor E. Bonnell

hochachtungsvoll zugeeignet.



Zu dem nachfolgenden Aufsätze ist der Verfasser nicht sowohl durch die Schrift des Herrn Prof. Hermann in Marburg: *De distributione personarum inter histriones in tragoediis Graecis, Marburgi* 1840, als durch eine Rezension derselben von Herrn Prof. Karl Lachmann in den neuen Jahrbüchern von Seebode, Jahn und Klotz, Jahrgang XI. Bd. 31. S. 456 ff. veranlaßt worden. Er hatte vor mehreren Jahren selbst eine Abhandlung über den nämlichen Gegenstand in lateinischer Sprache geschrieben, aber, wie es zu gehen pflegt, mit der Herausgabe so lange gezögert, bis Hermanns Schrift ihm zuvorkam, und dem, was er etwa Neues zu geben hatte, wenn nicht das Interesse, doch wenigstens das Prioritätsrecht wegnahm. Gleichwohl war es dem Verfasser erfreulich, daß seine Resultate so oft mit den Hermannischen übereinstimmten, und so ward eine Rezension der Hermannischen Schrift mit Rücksicht auf Herrn Prof. Lachmanns frühere Versuche auf eben diesem Felde beschlossen.

Während der Verfasser noch überlegte, ob die angefangene Arbeit nicht das Maafs einer Rezension überschreiten werde, erschien die eben erwähnte Anzeige von Herrn Prof. Lachmann, die zur Gegenrede nicht sowohl einladet, als geradezu herausfordert. Wer möchte nach solchen Aeußerungen, wie sie in dieser Anzeige sowohl

in als zwischen den Zeilen stehen, es noch wagen, über die Technik der griechischen Tragödie zu schreiben, ohne zu befürchten, daß alles Mitreden eines Dritten für ungenügend erklärt werden könne! Der Verfasser hat es dennoch gewagt, und darum will er seiner Abhandlung nicht sowohl eine Beurtheilung, vielmehr nur eine Naturgeschichte von des Herrn Prof. Lachmann Bestrebungen im Felde der griechischen Dramatik voranschicken. Der Verf. könnte sein Urtheil auf dem kürzesten Wege geben und zugleich rechtfertigen, wenn er Herrn Prof. Lachmanns Rezension hier abdrucken liesse; aber er hat noch keinen rechten Glauben an die neue Lehre, daß klassische Werke ein Jeder ungestraft nachdrucken darf. So will er sich darauf beschränken, die Hauptsätze in Hrn. Prof. L.'s Rezension zusammenzustellen; sie werden wenigstens den Geist charakterisiren, in dem oder aus dem sie geschrieben ist, und sie können als ein unverächtlicher Beitrag zu der beabsichtigten Naturgeschichte gelten. Herr Prof. Lachmann beginnt aber so:

1. Ueber den Gegenstand der vorliegenden Schrift — hat vielleicht Niemand so viel Recht mitzusprechen, als ich, der schon im Jahre 1822 versuchte, in der Schrift *de mensura tragoediarum* die Rollen sämtlicher uns erhaltenen attischen Tragödien unter die zwei oder drei Schauspieler zu vertheilen, von denen sie, wie wir wissen, dargestellt waren.

2. Ob es dem Verfasser (Hermann) immer gelungen ist, das „Unmögliche zu vermeiden“, muß ich bezweifeln, denn daß im Oedipus auf Colonus (p. 43) die Rolle des Theseus nicht von einem Schauspieler dargestellt, sondern unter alle drei soll vertheilt gewesen sein, ist ein Versuch der Verzweiflung, der auf die Lachsucht des atti-

schen Publikums zu wenig Rücksicht nimmt. Wenn aber dabei der Verfasser Müllern bewundert, der zuerst die Schwierigkeiten bemerkt habe, so liegt darin eine Härte gegen mich, wie sie sich in vielen Stellen dieser Schrift wiederholt, als ob ich, ohne zu überlegen und zu prüfen, nur meiner Sache zu Liebe das Erste Beste angenommen hätte; auch das Unmögliche, wird ein Unkundiger nach dem Schlusse der Note 58 behaupten. Das ist die Strafe dafür, daß ich nicht Alles weitläufig auseinandergeredet, sondern auf mitforschende Leser gerechnet habe.

3. Ausser dem Möglichen haben die attischen Dichter aber nothwendig auch eine gewisse Schicklichkeit in dem Uebertragen mehrerer Rollen an einen Schauspieler beobachtet. Dergleichen Schickliches hat der Verf. Mehreres aufgefunden; was mir freilich eben nicht neu war, aber ich hatte doch Nichts davon gesagt.

4. Ich hatte eine gesetzmässige Regelung und eine auch von den Alten angedeutete (?) Erleichterung angenommen, die der Verf. so gut als ganz verworfen hat. Er büßt dadurch offenbar ein; gleichwohl wäre sein Rückschritt ein Fortschritt, wenn ich nur gefaselt hätte. Ich meinte (dies war das beschränkende Gesetz, die Regel) Verse sowohl als Reden jedes der zwei oder drei Schauspieler und des Chors müßten in einem bestimmten Zahlenverhältnisse stehen, jede Summe müßte durch eine und dieselbe Zahl theilbar sein. Der Verf. sagt No. 4. 57, das werde mir wohl Niemand glauben. Damit ist aber nicht widerlegt, daß, wenn so schwierige Rechenexempel im Ganzen so gut (?) zutreffen, wohl etwas Wahres daran sein mag. Ich habe immer sehr wohl gewußt, daß weder die Dichter noch die Zuschauer,

so wie ich, nachgezählt haben: die Sache ist darum doch gegründet, und es ist mir nur nicht gelungen, den richtigen der Anschauungsweise des Alterthums angemessenen Ausdruck zu finden, in dem ohne Zweifel alles leicht und einfach erscheinen würde. Es wird ihn aber schon noch einer finden; wahrscheinlich zuerst ohne zu wissen, daß er mit mir auf dem nämlichen Wege geht, weil sich fast Niemand die Mühe gegeben hat, meine Behauptungen anzusehen, oder auch nur die vier Perioden der tragischen Technik zu beachten, die ich *de mens. trag. ep. XII, XIII, XV, XXIII* bezeichnet habe, und die sich ohne Zählungen erkennen lassen.

5. Was ist wohl wahrscheinlicher? daß Aeschylus den Schauspieler, der den Hephaestus (im Prometheus) dargestellt hatte, während der 6 Verse, die das *κράτος* sprach, früher forteilen und in die angenagelte *σκειν* des Prometheus von unten hineinschlüpfen liefs (p. 23)? oder wie ich angenommen (der Verf. nennt p. 45 lieber einen andern), daß ein Tänzer die Rolle des *κράτος* übernimmt, und dann nach der Monodie des Prometheus gemächlich ungekleidet mit dem Chore wiedererscheint?

6. Die Schwierigkeiten, die ich *de mens. trag. p. 25* aufzählte, hat er bei weitem nicht gelöst.

Einem jungen Manne, der die Resultate seiner Studien gern veröffentlichen und das Urtheil der Kenner darüber vernehmen möchte, kann es nach solchen Aeußerungen ordentlich bange werden, ob es nicht schon als eine Anmaßung gelten könne, über einen Gegenstand zu schreiben, über den Niemand so viel Recht hat mitzusprechen als eben Herr Prof. Lachmann. Das Uebelste

ist nur, daß die Resultate des Verf. mit denen des Herrn Lachmann nicht übereinstimmen, und er ist auf die Aufnahme gefaßt, die seine Schrift von jener Seite her zu erwarten hat. Wer schon eine Härte darin findet, daß Hermann einen Otfried Müller bewundert (es wäre viel natürlicher, Herrn Prof. Lachmann zu bewundern), was wird der nicht erst in einer Ansicht finden, die wieder einmal Herrn Prof. Lachmanns Hauptgedanken für unhaltbar, für durchaus ungriechisch erklärt.

Der Hauptgedanke des Hrn. Prof. L. über die Composition der griechischen Tragödien, zuerst wohl durch die zufällige Eintheilung in der γραμματικὴ τραγῳδία angeregt, ist, was den chorischen Theil betrifft, die Annahme, daß die einzelnen Strophen und Antistrophen immer eine durch Sieben theilbare Anzahl von Versen enthalten müssen, und weil das nun nicht überall zutrifft, so werden die unschuldigen Verslein in ein Prokrustesbette gelegt, und an der einen Stelle ganze Glieder als unnütz weggeschnitten, an der andern aber die Glieder zwar nicht gereckt, aber doch der Ort nachgewiesen, wo die an der Siebenzahl fehlenden Glieder eigentlich sitzen sollten.

Aber ich lasse lieber Herrn Prof. Lachmann selber reden, da er doch das meiste Recht hat mitzureden, besonders wenn von seiner eignen Ansicht die Rede ist.

In der Schrift *De choricis systematis tragoediarum graecarum* (Berlin 1819) heisst es p. 37:

Itaque prima omnium lex est, ut singula stropharum systemata, e quocumque partibus composita sint, sive illae partes strophis tantum et antistrophis, sive praeterea proodis et mesodis contineantur, in talem versuum numerum extendi debeant, quali dividendo septenarius numerus sufficiat, hoc est, ut aut

quattuordecim versibus constant, aut uno et viginti, aut duodetriginta, aut ultra eadem ratione. Tum altera lex est, ut verborum sententiae, ubi ad singulorum versuum fines perventum fuerit, absolutae esse videantur. — Wir wünschen auch an unserem Theile dazu beizutragen, die Theorie des Herrn Prof. Lachmann so zu sagen unter die Leute zu bringen, damit der Vorwurf von uns genommen werde, daß sie von Niemand beachtet worden, und deshalb setzen wir noch Folgendes hieher:

In strophis et antistrophis has regulas ab Aeschylo observatas esse reperio. De metris, ut ne plura tribus singulas strophas regerent. (Sehr erklärlich, denn die einzelnen Strophen sind in der Regel zu kurz, um noch mehre Metra zu fassen.) *In Prometheo et septem contra Thebas nunquam duobus plura admissa video. Tum unum ex his metris, si vel semel modo positum esset, ut id satis esset, caetera necessario saepius recurrerent. De versibus, primum ut quisque versus certe unum metrum teneret vel etiam plura* (d. h. hat ein Vers nicht ein metrum, so wird er wohl mehre haben) *unus autem inter hos necessario aut plura aut unum saepius repetitum complecteretur* (d. h. ein Vers enthält die Themata oder Metra der übrigen, wenn es sich so trifft). *Postea, ut et syllabarum et versuum numerus certus esset et immutabilis, sed singulorum versuum ambitus non definitus* (damit nur ja die Siebenzahl erreicht werde, und doch sollen wiederum die *sententiae absolutae* sein), *modo variabilis versuum descriptio caeteris regulis ne adversaretur. Sed augmenta metrorum nulla lege tenentur, nisi rhythmicis, quarum explicatio ad nostrum argumentum non pertinet* (die Erklärung hätte auch die einmal gefasste Idee leicht trüben können). *De*

epodicis systematum partibus primum observabo, mesodos a stasimis excludi, proodos et epodos neque his neque parodis alienas esse. Praeterea in epodicis partibus singula versuum paria, interdum vero etiam plures eandem metrorum speciem referre; sed ubi impar versuum numerus sit, unum modo sua lege, hoc est, arbitrio poetae regi (wenn es eben nicht in die Regel paßt, so schiebt man die Schuld auf die Lizenz des Dichters). Man vergleiche hiemit das p. 122 Gesagte: De epodorum metris nihil certi reperi sed cupio doceri ab acutioribus. Versus autem et hae et proodi plerumque ternos complectuntur, raro senos. Sed mesodorum et proodorum in parodis ea lex est, ut si quis epodicarum partium versus computet, numero septenario sua ratio constet. Singulae strophae et antistrophae metra non plura ternis continent, commata, praeter augmenta metrorum, octona, versus autem septenos. (Ab hac regula paucissima carmina secedunt, Phoen. 239, Suppl. Eurip. 363, Hercul. fur. 345.) Itaque singuli versus unius tantum metri regulam sequuntur; horum unum in uno versu bis ponitur. Versuum descriptio ab interpunctione non pendet, sed in singulis strophis unus versus media interpunctione distinguitur. Man vergleiche ferner hiemit das später Gesagte de mens. trag. p. 27. Nam stropharum componendarum hanc legem scripserunt (Sophokles und Euripides), ut singulae paucissimis exceptis complecterentur versus non amplius septenos. Huc accessit nova epodorum ratio, quas versibus vel ternis voluerunt fieri vel senis: idemque in proodis mesodisque (de his enim olim [de chor. s. p. 122 etc.] non satis recte tradidi) secuti sunt, ut si quis numerare ver-

sus tragoediarum velit, epodos et caetera ex eo genere carmina non melicis sed diverbiis adiungere debeat. (Die Regel ist an sich ganz schön, aber man sehe selbst, wie sie befolgt worden ist.)

Herr Prof. Lachmann scheint selber gefühlt zu haben, wie viel gegen seine Theorie zu sagen sei, und er setzt darum gleich einen Trumpf darauf, wenn ihn Einer deshalb einer abgeschmackten Subtilität beschuldigen wolle. *His ita enumeratis*, sagt er l. c., *non defore video qui me ineptae subtilitatis insimulent; haec a me conficta esse, neque digna libero Aeschyli ingenio. — Sunt enim, qui se solos scire profiteantur, quid rectum et pulchrum sit, quid deceat poetas, quid non deceat; ipsi territi scilicet et aliis terrorem incutientes* *μορμολυξείῳ* *quodam, quod domi habent Gallico boni gustus nomine celebratum; beati mortales, nihil magis, quam sua inventa admirantes, pigritiam obstinatione et ridicula magnificentia tegentes. Horum convicia ego facile contempsero, etc. —*

Ei nun, *convicia* wollen wir unserer Seits uns nicht erlauben, aber bescheidene Zweifel werden doch nicht als *convicia* aufgenommen werden, und solcher Zweifel hegen wir allerdings recht viele, wie wir in den Zwischenbemerkungen schon angedeutet haben und in der Abhandlung selbst an so manchen Stellen noch andeuten werden. Das sind aber nur Zweifel gegen Spezialitäten, aus denen sich Jeder leicht ein Urtheil über die ganze Theorie bilden kann.

In dem sonderbaren Büchlein: *Liber singularis de mensura tragoediarum* (Berlin 1822) finden wir dieselbe Grundansicht und denselben Humor wieder, der uns in der

Schrift *de choricis systematis* etwas unheimlich entgegentritt. Der Gedanke von der heiligen Siebenzahl (obwohl sie mitunter sich als eine recht böse Sieben manifestirt hat) war Hrn. Prof. Lachmann schon so geläufig geworden, daß er dem innern Triebe zu dividiren nicht widerstehen konnte. Es ist bei ihm eine ausgemachte Sache, daß die Griechen nicht sowohl durch die schöpferische Kraft ihres Genius, als vielmehr durch Uebung und Ausdauer Großes in den Künsten geleistet, und um die Kunst mit größerer Sicherheit zu üben, Alles, so weit es ging, auf feste Regeln zurückgeführt haben. *Fuit hoc*, sagt er l. c. p. 2: *proprium admirabilis illius Graecorum indolis, quod artium usu et assiduitate paene dicam magis quam felicitate ingeniorum excelluerunt; atque iis, quantum fieri potuit, omnia regulis certissimis subijcere viam est; non ut impetum ardoremque reprimerent, sed ne vagarentur, et artes legibus conformatas exercerent fidentius* — was wir etwa mit Goethe so übersetzen würden:

Dich im erneuten Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir Dir auferlegen,
Du kannst Dich auch bestimmt wie wir bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es Dir vorgeschrieben.
Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen,
Und wie sie sich denn auch gebehren mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

Nach diesen Grundsätzen geht Herr Prof. Lachmann auch auf den Dialog ein, und da mußte wieder so manches biegen oder brechen, und mancher unschuldige Vers, der sich der Siebenzahl nicht sogleich bequemen wollte, wurde als ein ungehöriges Ueberbein weggeschnitten oder als gesetzlos ausgestoßen. Das geht nun freilich bei

manchem Dichter, z. B. bei Euripides, gar leicht, dessen rhetorische Fülle manchen Vers obenein gibt; auch führt der kleine Divisor 7 den grossen Vortheil mit sich, daß das kritische Messer nicht allzu häufig gebraucht werden darf. Es kommt dabei aber freilich viel darauf an, daß man die Kunst zu zählen verstehe. Das *artificium numerandi orationum* aber, wie Herr Prof. Lachmann es genannt hat, besteht in Folgendem:

Diverbia a melicis separari non debent, sed summae utrorumque conjunctae demum justum numerum, h. e. septies divisum praestant. verum in ratione inunda choricorum alia est conditio, alia eorum, quae actores proloquuntur. Primum et Chori ὀῳσσις et partium tam primarum quam secundarum, eae singulatim numerandae sunt. Si ternae erunt, secundae cum tertiis numero uno comprehendi debent. Sed orationum discrimina non tantum in mutatione personae posita sunt, quando alter alterum oratione excipit. Sunt enim alia quoque quae librarii interductu non semper distinguunt, initia stropharum et antistropharum, epodi quoque nec minus mesodi: accedit mutatio metri in diverbiis. — Herr Prof. Lachmann hat nämlich die Division durch die Sieben nicht allein auf Chor und Dialog aller Tragödien, sondern auch auf die *orationes*, ὀῳσσις der einzelnen Rollen (er selber übersetzt in seiner Rezension das Wort durch: Reden) angewandt. Der geneigte Leser möge selbst in dem sonderbaren Büchlein nachlesen, wie es mit diesen ὀῳσσις beschaffen ist, und welche leichte Arbeit Herr Prof. Lachmann hatte, so viel ὀῳσσις herauszuzählen, als grade für die Siebendivision paßten; er möge selbst bemerken, wie mannigfaltige

Figuren jene ῥήσεις bilden, wie sie bald aus einem, bald aus zwanzig, bald aus funfzig und mehr Versen bestehen. Und diese ῥήσεις dienen zugleich dazu, die Rollen ersten, zweiten und dritten Ranges zu bestimmen. Die darauf bezügliche Stelle theilen wir in der Abhandlung selbst mit und machen hier nur noch auf die Ausnahmen, als da sind ἐπιφωνήματα (p. 12), παρηγορήματα und dergleichen aufmerksam.

Herr Prof. Lachmann hat an den aufgestellten Regeln ein solches Wohlgefallen und verspricht sich von denselben eine solche Wirkung und einen solchen Erfolg, daß er nach vielen Entschuldigungen p. 8 sagt: *Hoc tamen me consecuturum spero, ut in posterum nugari videatur, qui aut in numero versuum aut in personis aliquid audeat, nisi geometrica ratione probet.*

Nun das ist bestimmt genug gesagt und es ist unbegreiflich, daß die späteren Interpreten und Kritiker ohne irgend eine *ratio geometrica* beizubringen, ans Aendern und Wegschneiden gegangen sind, und daß keiner es für nöthig gehalten hat, Herrn Prof. Lachmanns Theorie erst zu widerlegen. Das Eine kann ihm dabei zum Troste gereichen, daß seine Aenderungen in den griechischen Tragödien höchst bescheiden sind gegen die späteren, die sich z. E. Hartung und Dindorf erlaubt haben. Ein Festhalten an der Siebenzahl hätte sie vor gewaltsamen Aenderungen bewahren können.

Auch der Humor in dem sonderbaren Büchlein ist derselbe wie in der früheren Schrift. Zuerst bekommen es die Leute, die Alles auf die Vernunft zurückführen wollen, und es zuletzt dahin bringen, mit einiger Vernunft zu rasen. *Ea enim*, sagt Hr. Prof. Lachmann auf der ersten

Seite der Schrift: *Ea enim furia quaedam et pestis est saeculi nostri, quae exitium litteris minatur, Ratio, quam ad nullam rem non adhibemus: nihil nisi quod cogitatione praeceptum est, anquirimus. Ita fere vel novi profertur nihil (quando a principiis plures viae plerumque patent, sed nos eas sequimur, quae ad nota ducunt) vel quod turpius est, nota ad causas non suas revocamus, et paene cum Ratione insanimus.*

Nach diesem kommen die Lumpe an die Reihe, deren größte Tugend die Bescheidenheit ist, die einzige Gattung von Menschen, vor denen Herr Prof. Lachmann einen natürlichen Abscheu hat. „*Unum hominum genus abominor, pigritiam quod tegit simulatione modestiae. Nihil his suscipiendum videtur, in quo peccari possit: quasi modo haud novo sed consueto falli id non falli sit scilicet. Iis videbitur absurda ratio, quae, ni audeamus sapere, nusquam constet, nos vero decet sapere praeter scribarum errores et e mentitae istius temerantiae auctoritatem.*”

Endlich wird der Zorn allgemeiner, denn Herr Prof. Lachmann sieht es vorher, daß Jedermann sein Buch beurtheilen und, wie die Menschen nun einmal sind, mit Spott und Mißgunst beurtheilen wird, und daß kaum zwei, vielleicht auch keiner, es lesen und prüfen werden. *Jacta alea est*, heißt es p. 15, *scripsi ea, quae et judicatu- ros plerosque omnes video, neque paucos cum irrisione et malivolentia; contra, ut sunt fere mores hominum, lecturos et examinatu- ros vel duos vel neminem: nam quae neque ad usum promptissima sunt neque ex majore parte jam pervagata, ea vel negligit vel contemnit perfecta illa et absoluta, qua hoc saeculum glo-*

riatur, sapientia. Nihilominus pergam animo obfirmato, neque desistam.

Dieser *animus obfirmatus*, den ich nicht recht zu übersetzen weiß, zeigt sich denn auch in der Anzeige von Hermanns oben erwähneter Schrift, und das ist es, weshalb ich mich gedrungen fühlte, Herrn Prof. Lachmanns Ansicht und Behandlungsweise des Stoffes aus seinen eignen Schriften hier darzustellen. Es sind mehr als zwanzig Jahre vergangen, seitdem Herr Prof. Lachmann sein Buch *de choricis systematis* schrieb, und die Schrift *de mensura trag.* zählt nun auch bereits zwanzig Jahre. Aber Hrn. Prof. Lachmanns Stimmung gegen die, welche zweifeln oder gar seine Ansicht bestreiten könnten, ist noch immer dieselbe wie vor zwanzig Jahren. Hermanns wackere Schrift hat nicht die Anerkennung bei ihm gefunden, die sie verdiente. Was Andere klarer entwickelt haben, das liegt schon längst in Herrn Prof. Lachmanns beiden Schriften verborgen, nur daß er es nicht weitläufig auseinandergeredet hat; was Andere gefunden und ausgesprochen haben, das ist Hrn. Prof. Lachmann nichts Neues, er hat nur davon zu sprechen unterlassen oder vergessen; daß die Dichter und die Zuschauer nicht so, wie Hr. Prof. Lachmann nachgezählt haben, das weiß Hr. Prof. Lachmann auch schon seit mehr als zwanzig Jahren, noch ehe er den Gedanken faßte, jene beiden Schriften dennoch zu veröffentlichen; aber der Schluß des Ganzen bleibt: die Sache ist darum doch gegründet!

Wenn sie denn wirklich gegründet ist, so hätte Hr. Prof. Lachmann seine Gründe auch gründlich darlegen können, und er sollte uns nicht damit abfertigen:

Lange steht es gedruckt, aber es lies't es kein Mensch!
Nun wir bescheiden uns gern, daß „mit Gewalt“ Niemand
seine Gründe sich abdringen läßt, und wir wollen abwar-
ten, ob sie irgend einmal zufällig zu Tage kommen. Aber
freilich:

Liegt der Irrthum erst, wie ein Grundstein, unten im Boden,
Immer baut man darauf, nimmer dann kommt er zu Tag.

U e b e r
die Rollenvertheilung in den griechischen
Tragödien.

Indem ich mich anschicke, über einen Gegenstand zu schreiben, der so bedeutende Kräfte in Anspruch genommen hat, von so bewährten Kennern griechischen Lebens und griechischer Poesie behandelt worden ist, befällt mich doch einige Furcht, nicht über etwaniges *acta agere* oder *cocta recoquere*, denn wir jüngeren Leute schmeicheln uns gern mit dem Gedanken, daß man jedem Dinge immer neue Seiten abgewinnen könne, sondern Furcht ist es vor einem Vorwurfe, den ich der Einleitung zufolge von allen am wenigsten auf mich laden möchte. Das ist der Vorwurf, ein neues Rechenexempel angestellt zu haben; obgleich ich über ein ähnliches vielleicht hart abgeurtheilt. Aber ein großer Unterschied zwischen meinem und dem Lachmannischen Rechnen stellt sich sogleich heraus und rechtfertigt mich zur Genüge; Lachmann zählte, summirte und dividirte, weil es ihm also gefiel, nicht weil die γραμματικὴ τραγῳδία unbedingt dazu nöthigte; ich aber, da ich mich einmal über einen solchen Gegenstand, wie die Rollenvertheilung unter die einzelnen Schauspieler nun einer ist, ins Klare setzen wollte, mußte zählen und eintheilen, wie es die Tragiker nach meiner Ueberzeugung selber gemacht haben. Dabei habe ich es mit größerer Zah-

len, ganzen Parthieen zu thun; ich habe nicht nöthig, meinem Rechnen und Eintheilen zu Liebe das nicht Stim- mende, die Brüche wegzustreichen, thue somit den Tra- gödien durchaus keinen Zwang an, sondern lasse mich ganz von ihnen leiten. Es ist meine Absicht, die alten Schauspielzettel, wie sie die Dichter selbst sich gemacht haben werden, wiederherzustellen, wenigstens die eine Co- lumne derselben, welche die Rollen enthält. Die andere freilich, welche die Namen der agirenden Schauspieler ent- halten würde, muß leer bleiben und wird es wohl immer- dar, wenn nicht das neue Athen so gütig ist, uns auch hiervon aus seinem reichen Schoofse zu spenden. —

Über die Rollenvertheilung unter die griechischen Schauspieler kenne ich nur zwei Schriften, die darüber auf verschiedene Weise ausführlicher handeln, die Herman- nische und Lachmanns Schrift *de mensura tragoedia- rum*. In dieser heist es pag. 23.: *Atque in simpliciori- bus quidem fabulis vix conjecturae locus fuerit: adeo nullum reperire potui in arte iudicium, unde, uter hi- strio habendus esset princeps, cognosceretur. In cae- teris vero cum quod supra de Aeschyleis dixi obser- vavissem, rationes ἡγήσων ita ferre, ut duae partes in summis colligendis conjungi debeant; ita quin eae, quae per se justum numerum absolverent, primae par- tes habendae essent, vix dubitari posse videbatur: quatenam autem secundae essent, quae tertiae, non ap- paruisset, nisi Aeschyli trilogia, litterarum bono e communi naufragio non sine numine servata, recon- ditam rationem exemplo non nimis obscuro reclude- ret. Mirabile est enim quam accurate singula, quam- que apte convenient, si de secundis et tertiis partibus ita statuamus, ut, uter prior in scenam processerit,*

eum honore priorem existimemus. Ita fiet enim, ut non modo ab uno histrione eandem personam, quoties prodiret, agi potuisse appareat, sed etiam primas in una quemque egisse trilogiae fabula itemque tertias ac secundas. Lachmanns Unterscheidung zwischen Protagonisten und Deuteragonisten beruht auf der ῥῆσις. Die ῥῆσις des Protagonisten entsprechen für sich allein dem numerus septenarius, die des Deuteragonisten und des Tritagonisten nur zusammengenommen.

Die Idee, von welcher Hermann ausgeht, ist in den Worten p. 17. enthalten: *Hoc igitur quibus artificii veteres illi tragici effecerint, ut quotquot opus esset personas per trium histrionum partes distribuerent, neque unquam deesset, qui novam personam, quam actio postularet, suscipere posset, in ipsis eorum reliquiis paullo accuratius persequi neque injucundum, neque ad ipsa illorum ingenia cognoscenda infructuosum visum est; id autem dum persequabar, simul etiam in eam quaestionem incidi, quas potissimum personas primas, quas secundas vel tertias partes agere voluerint, utque id non omnino ad liquidum perducı possit, tamen et ipsum philologum decere videbatur, ut quam proxime posset, ad vivam veteris scenae representationem cogitatione rediret, neque eos viros, quos in ipsa argumentorum tractatione omnia calidissime et prudentissime instituisse videamus, in illa personarum dispositione sine lege et consilio quodam egisse arbitraber. —*

Es sei erlaubt, meine Ansicht gleich daneben zu stellen: die Tragiker schrieben ihre Dramen nicht für die Schauspieler überhaupt, noch für die Zahl derselben, sondern die Vertheilung geschah, nachdem das Stück vollendet vorlag, wie

es die Aufeinanderfolge der Scenen gebot; so dafs, wenn drei Schauspieler für die Rollen nicht hinreichten, nothwendig ein vierter, vielleicht sogar ein fünfter mitspielen mußte. — Die gesammte Entwicklungsgeschichte des griechischen Drama belehrt uns, dafs die Rollenvertheilung zwar mit Verstand und Ueberlegung von den Dichtern selbst geschah, aber durchaus kein Maafs für die Composition der Tragödien gab, und dem Dichter nie hemmend in den Weg trat.

Die Entwicklung und den Fortschritt des griechischen Drama hat Hermann im ersten Capitel kurz aber trefflich auseinandergesetzt. Es ist dies eines jener διαβεβησμένα ζητήματα, an deren Lösung die Lytiker unserer Zeit viele Kräfte gewendet haben, und noch wenden werden. Da Hermann im Ganzen für mich überzeugend gesprochen hat, so will ich die Ergebnisse kurz referiren. Thespis, der eigentliche Gründer des attischen Drama, führte einen Schauspieler ein, nicht damit er Monologe (*soliloquia*) halten sollte, welche den Chor unterbrechen, sondern damit der Chorage einen hätte, mit dem er reden könnte (*ut peculiari actore adjuncto jam dux haberet, quocum colloquia sereret*). Damit sei das eigentliche Drama begründet worden. Diesem einen Schauspieler des Thespis hat Aeschylus einen zweiten hinzugefügt, der Chorage hat der Rolle des Protagonistes entsagen müssen, der Thespideische Schauspieler ist Protagonist, der von Aeschylus hinzugefügte Deuteragonist geworden (p. 16.). Als Beispiel der alten Thespideischen Weise führt H. die Scenen zwischen Danaus und dem Chore der Danaiden in Aeschylus Schutzflehenden an, wenn man sich den Danaus als Choragen denken will. — Dann hat Sophocles den dritten Schauspieler hinzugefügt, und,

nach der Meinung des Diogenes Laertius, damit den *justus numerus* derselben abgeschlossen; aber, setze ich hinzu, es war kein Verbot da, die übliche Zahl zu überschreiten.

Die Hermannische Deduktion ist klar, und besonders was das πρότερον μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζε betrifft, überzeugend. Dafs der dramatische Chor ein anderer werden mußte als der dithyrambische, liegt in der Natur der Sache, d. h. in der Natur der dem Dramatischen sich allmählig nähernden Poesie; wie aber die ersten Anfänge des für eine andere Art von Poesie, des für dramatisch Gehaltenden, des wirklich Dramatischen gewesen sind, ist ein noch immer nicht gelöstes Problem. Mir scheint es gewifs, dafs die dramatische Recitation des Choragen, und der dramatische Dialog zwischen dem Choragen und dem Schauspieler sich nur durch das Versmaafs von den epischen Rhapsodien und der epischen Poesie überhaupt unterscheiden. Es ist gar leicht das überwiegend Epische im Aeschylus zu erkennen, und dafs sich das Tragische selbst im Sophokles und Euripides vom epischen Elemente sogar beherrschen liefs, beweisen zur Genüge die unabweisbaren ἄγγελοι und ἐξάγγελοι, wenn wir deren Dasein nicht der Unbeholfenheit der attischen Bühne an sich zuschreiben wollen. — Durch Thespis nun wurde der Chor Protagonist (wie Hermann will), wenigstens war er der Hauptbestandtheil des Dramas. Ist aber nicht in dem Pentheus des Thespis der Schauspieler Protagonist gewesen? Die Betrachtung der Aeschyleischen Tragödien führt uns darauf. Wir wissen ja, dafs Aeschylus den Chor verringert hat (ἡλάττωσε). Wenn gleich dies allgemein für eine Verringerung der Choreutenanzahl genommen wird, so kann damit doch nicht die Verringerung der Choreuten-

würde ausgeschlossen werden. Das *ἐλαττοῦν* bezieht sich eben sowohl auf die Anzahl als auf die Würde, den Rang des Chors. Die wenigen Ueberreste Aeschyleischer Dramen belehren uns zur Genüge, wie Aeschylus mit dem Chore, mit der Stellung, der Würde, dem Platze, den er ihm geben wollte, zu kämpfen hatte; und wir können eben daraus einen Schlufs auf die Composition des Thespideischen Pentheus und auch wohl der Phrynischeischen Alcestitis machen.

Die Verringerung des Chores nämlich bezog sich zunächst auf die Zusammenziehung desselben in eine Masse, gleichsam in eine Person, im Gegensatze zu dem früheren *διαδοχαματίζειν*. Damit trat der Chor aus der Reihe der handelnden Personen des Drama, und je weiter wir die Geschichte des griechischen Drama verfolgen, desto seltener treffen wir den Chor als integrirenden Theil der Handlung an, und Scenen, wie die in Sophokles Ajax, wo der Chor um den Ajax aufzusuchen, sich theilt, gehören zu den seltenen Ausnahmen. Zugegeben nun, daß sich das *ἐλαττοῦν* des Chores auf die Zusammenziehung und Isolirung desselben bezog, so stellt sich uns sogleich die Frage entgegen: Wie kommt es, daß Aeschylus, welcher den Chor nach allen Seiten hin verringerte, so viele seiner Dramen nach dem Chore benannt hat, und wiederum: wie hat Thespis, welcher den Chor zum Protagonisten machte, manchen Dramen (wir denken zunächst an den Pentheus) den Namen von einer der verschiedenen Rollen des einen Schauspielers gegeben? Und weiter: finden wir nicht bei Sophokles und sogar bei Euripides, bei welchem der Chor oft nur ein *πάρεργον* ist, Dramen genug nach dem Chore benannt? Wir müssen hier unterscheiden, und das vor Allem festhalten, daß der Chor, sobald einmal Schauspieler eingeführt waren, niemals im eigentlichen

Sinne mehr Protagonistes gewesen ist, oder überhaupt nie mehr Protagonistes sein kann. Wenn also bei Thespis der Chor Protagonistes genannt wird, so ist das uneigentlich zu nehmen und auf die Wichtigkeit zu rechnen, welche in Thespideischen Stücken der Chor überhaupt gehabt hat. Die Würde, die alte, angeerbte und mit hinzugebrachte, welche der Chor in des Thespis Zeiten hatte, machen ihn in der That zum Protagonistes, während der Schauspieler als der eigentliche Agonistes (denn von einem Protagonisten kann überhaupt vor Sophokles nicht die Rede sein), gegen den Chor in den Hintergrund trat, d. h. gewiss mehr episch war, als der Chor selbst.

Aber der Pentheus eben des Thespis giebt uns ein Recht zu vermuthen, daß die Personen, die Rollen schon damals anfangen, ihr Vorrecht vor dem Chore geltend zu machen. Wenn dagegen der Aeschyleische Chor den Dramen den Namen gegeben, wie zum Beispiel in den Eumeniden und Schutzflehenden und in so vielen verlorenen Stücken, so hat er den alten Thespideischen Charakter bewahrt oder wieder in sich aufgenommen; er repräsentirt dann die Handlung und den Charakter der einzelnen Schauspieler, oder die ganze Idee des Drama. Anders in den Sophokleischen Dramen. Wenn auch der Chor Theil nimmt an der Handlung und dem Fortgange des Stückes, so kann man ihn doch nicht nach unsern Begriffen einen integrierenden, durchaus wesentlichen Theil desselben nennen. Thätig erscheint er besonders im Ajax, in der Electra und im Philoktetes; und doch ist diese Thätigkeit, und darin liegt eben das Eigenthümliche der ganzen Stellung des Chores, besonders in den beiden letzteren Stücken, eine negative; der Chor hält es mit der einen Partei, und wirkt für dieselbe durch Verschwiegenheit. —

Eins von den übriggebliebenen Dramen hat den Namen vom Chore: die Trachinierinnen. Dieser Name ist ein so rein zufälliger und durch die Umstände wie durch einen Zufall hervorgerufener, daß wir dadurch ein neues Licht für die Composition Sophokleischer Stücke sowohl, als für die Rollenvertheilung unter die Schauspieler erhalten. Denn von den Trachinierinnen ausgehend müssen wir annehmen, daß Sophokles den Tragödien von dem Chore den Namen gegeben, wenn dieselben zwei Hauptrollen zugleich enthielten, wenn der Protagonistes zwei Hauptrollen, zwei erste Rollen zu spielen hatte. Und das ist bei den Trachinierinnen der Fall, wie wir unten auseinandersetzen werden, indem der Protagonistes zwei Protagonisten-Rollen zu spielen hatte, den Herkules und die Dejanira. — Ob dies durchgängig vom Sophokles befolgt ist, können wir leider nicht bestimmen, aber es liegt wohl in der Natur der Sache, daß er es gethan. Beim Euripides endlich sehe ich keine bestimmte Regel befolgt. Er hat weder überall das Drama nach der Hauptperson, also nach der Rolle des Protagonisten benannt, noch hat er zwei Hauptpersonen im Drama, wenn er den Namen des Stückes vom Chore entlehnt. Das wird sich gleich unten bei der Rollen-Sonderung und Aufzählung ergeben.

Wir kehren von dieser kleinen Abschweifung zu der Angabe des Diogenes Laertius und der Lexikographen zurück, daß Sophokles die Zahl der Schauspieler um einen vermehrt hat. Er brachte dadurch eine Mannigfaltigkeit in den Personen und Rollen hervor, welche man vor ihm weder gekannt noch geahnt hatte. Hier nun kommen wir auf den Hauptpunkt des Ganzen, und es sind zunächst die wichtigsten aller Fragen zu beantworten: Hat Sophokles für eine vollendete Tragödie drei Schauspieler hinreichend

gehalten und deshalb nicht mehr einführen wollen? Und hat Sophokles die Rollen vorher eingetheilt und nach vorgefasster Eintheilung geschrieben? Es ist nöthig, noch einmal auf die Meinung Anderer einzugehen, und dann sei es erlaubt meine Meinung hinzuzufügen. Wir können die erste Frage nur *a posteriori* beantworten.

Dafs Sophokles zu den von seinen Vorgängern schon gebrauchten zwei Schauspielern den dritten hinzugefügt habe, ist von so vielen Gewährsmännern behauptet, dafs ich die Sache für faktisch halte. Und das thun fast alle Neueren, oder Alle, so viele darüber sich haben vernehmen lassen; und dafs diese Ansicht eine allgemeine und feststehende ist, kann man z. B. an dem neuesten Werke von A. Schöll über Sophokles Leben und Wirken ansehen.

Die Quellen, aus denen wir diese wichtige Nachricht haben schöpfen können, sind nun freilich sammt und sonders nicht gar alt, dennoch aber rein und ungetrübt, wenn sie das Faktum geben, dafs Sophokles noch einen Schauspieler hinzugefügt habe. Es fragt sich aber, wie lauter sie sind, wenn sie von diesem Faktum einen Schluss, gleichsam eine Nutzenanwendung machen? Einen solchen Schluss macht Diogenes Laertius 3, 56., wenn er, nachdem er die Erfindungen der einzelnen Tragiker aufgezählt hat, hinzusetzt: καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν. Mag man hier συνεπλήρωσαν lesen und es auf alle Bildner der Tragödie beziehen, oder συνεπλήρωσε und damit den Sophokles allein als den Gipfel und Höhepunkt der Ausbildung und Erweiterung der Tragödie bezeichnet wissen wollen, so bleiben doch die letzten Worte in beiden Fällen ein Zusatz zu dem historisch Gegebenen und Feststehenden, ein Zusatz entweder des Diogenes selbst, oder

seines Gewährsmannes oder wiederum eines noch Früheren. So könnte man das Alter dieses Zusatzes hinauf schieben bis nahe an die Zeiten des Tragikers, und er erschiene uns dann als das öffentlich ausgesprochene Bewußtsein jener Zeit. — Und dieser Zusatz ist für uns von großer historischer Wichtigkeit. Er bezeugt, und das thun auch alle die, welche von einem dritten Schauspieler sprechen, auf negative Weise, daß das Alterthum von keinem gesetzmäßig eingeführten vierten Schauspieler wußte, denn sonst hätten wir unbedingt mit seinem Dasein zugleich seinen Namen erfahren. — Hat nun aber Sophokles ein Gesetz damit geben wollen, das erstens die Rollenanzahl bestimmte, zweitens die Scenen und Dialogenfolge so beherrschte, daß nach der Dreitheilung der Rollen sich die ganze Ökonomie des Stückes wie nach einem vorangestellten Schema richtete und ordnete? Und darauf ist die bestimmte Antwort: Nein, gewiß nicht! Ebenso gut, wie die alten Gewährsmänner von einem τεταρταγωνιστής schweigen, weil sie ihn nicht kennen, verhehlen sie uns nicht, daß die Dreitheilung kein zwingendes Gesetz war, weil ein παραχορήγημα existirte, und eine Aushülfe war, die später wohl in jedem Stücke vorkam. Weil Sophokles den dritten Schauspieler für seine Dramen verlangte, gab der Staat den Dichtern je drei zur Aufführung ihrer Dramen. Damit reichte man gewiß lange Zeit, bis größere Mannigfaltigkeit, kürzere und raschere Aufeinanderfolge der Scenen und vermehrte Rollenanzahl, einen vierten Schauspieler nothwendig machten. — Wenn man die Dreitheilung aller tragischen Charaktere aus philosophisch-ästhetischen Rücksichten hartnäckig festhalten will, so ist es leicht, neben die wirkliche Besetzung der Rollen eine zweite parallele zu stellen, wenigstens für die Stücke, die

einen vierten Schauspieler erforderten. Nichts läßt sich leichter arrangiren, wenn man nur ganz von der Möglichkeit einer Aufführung durch drei Schauspieler absehen will. Und das ist ja eben, was so viele Controversen erzeugt hat, daß man die wirkliche Aufführung, also auch die wirkliche Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler, mit der geistigen, philosophischen, ästhetischen Eintheilung so in Einklang bringen will, daß diese gesetzgebend für jene sei. Weil Athen nicht mehr als drei ordentliche Schauspieler für jeden Dichter hergeben wollte oder konnte, soll diese äußere Nothwendigkeit, dieser zufällige Zwang so wirken, daß dadurch die Dreitheilung aller Rollen, demnächst die Dreitheilung jedes Drama zu einer inneren Nothwendigkeit, zu einem Postulat eines künstlerisch vollendeten Drama wird? — Sophocles hatte nicht genug an zweien Schauspielern, weil er eine größere Ausbildung, Erweiterung des Drama bezweckte, weil die Mannigfaltigkeit seiner Scenen und Personen mehr darstellende Kräfte erforderte. Da hatte er für's Erste genug an dreien, und da ihm auch diese nicht mehr genügten, mußte er, da er gesetzlich nur drei Schauspieler erhalten konnte, zu einem vierten außerordentlichen seine Zuflucht nehmen. Das *παράλογον* beweiset hinlänglich, daß die Dreitheilung der Rollen zwar etwas Gebotenes, zum wenigsten Gewünschtes, aber für die Dichter durchaus nichts Bindendes war; es beweiset uns ferner, daß Sophokles für ein vollendetes Drama nicht die Dreitheilung der Rollen, und somit drei Schauspieler für ein künstlerisch nothwendiges Gesetz hielt; und endlich beweiset das *παράλογον* unwiderleglich, daß Sophokles nicht nach einem prämeditirten Schema, in welchem die Rollen unter die drei Schauspieler vertheilt und überhaupt ihrem gan-

zen Umfange nach schon angedeutet vorlägen, seine Tragödien dichtete, dafs er nicht erst die Rollenvertheilung schuf und dann das Drama, sondern dafs er die Rollen des fertigen Drama unter die drei Schauspieler zunächst vertheilte, und was sich nicht fügen wollte in diese Theilung, einem vierten auferordentlichen Schauspieler, und wenn es ja nöthig wurde, wohl auch einem fünften übertrug. Aber so wundersam vollendet uns seine Tragödien sind, so ist doch die Scenerie derselben so einfach und mit so wenigen Mitteln darzustellen, dafs in der Regel drei Schauspieler hinreichten. Und so wird es zum grofsen Theile bei allen Tragikern gewesen sein, und das hat seinen Grund 1. in der trotz alles Tieftragischen grofsen Einfachheit der von der Tragödie behandelten Stoffe; 2. in der fast stetigen Behandlung derselben Stoffe; und 3. endlich in den Bedingungen der Zeit und des Geschmackes.

Dafs die griechischen Tragödien fast durchgängig mit so wenig Mitteln aufzuführen waren, haben wohl Alle gefühlt, und die oft wiederholten Aussprüche des Horaz, Pollux und Anderer, die man aufer bei Hermann, vornehmlich bei Schneider, Weleker aufgeführt findet, bestätigen diese im Alterthum gewifs allgemeine Ansicht. Am deutlichsten spricht sie Diomedes der Grammatiker aus, wenn er sagt: *in graeco dramate fere tres personae solae agunt etc.*, wo man nur den Zusatz *ferè* mit dem, was Pollux über das παραχρησθημα sagt, zusammenzuhalten braucht, um darüber gewifs zu sein, dafs auch die Alten die Dreitheilung nur deswegen als etwas Feststehendes und Durchgehendes ansahen, weil die Einfachheit der griechischen Tragödie einen gröfseren Aufwand an Schauspielern zunächst nicht nöthig hatte.

Die Dreitheilung der Rollen war also eine zwar ab-

sichtlich eingeführte, aber eine durch die Umstände erhaltene. Und dennoch finden wir, wenigstens bei Sophokles, diese Dreitheilung nach gewissen Grundsätzen durchgeführt, die aus der Composition der Tragödien selbst hervorgehen. Man kann (und man hat es auch schon gethan) die Stellung jeder einzelnen Rolle und aller zusammengenommen sehr passend mit der Stellung der Figuren vergleichen, wie sie in den Giebfeldern griechischer Tempel üblich war. Dort wie hier steht die Hauptfigur, die grösste, in der Mitte, die ihr zunächst stehenden sind unbedeutender, kleiner als sie selbst, und je weiter man von dem Mittelpunkt nach beiden Seiten hin sich bewegt, desto niedriger, gebückter wird die Stellung der Figuren. — So ist in den Tragödien der Protagonistes die Mitte, die Höhe, und wie er durch seine ganze Stellung vor den übrigen hervorragt, so wird auch seine äussere Grösse hervorgehoben und vermehrt. Wie der Protagonistes dem Stücke den Namen giebt, so geht von ihm Glanz und Leben desselben aus, und um ihn bewegt sich die ganze Handlung, mit ihm das ganze Drama. So sollte es wenigstens sein und so ist es auch in den vollendetsten Stücken. Somit haben wir zugegeben, dass Sophokles die Protagonisten-Rolle vorher schrieb, wir können auch zugeben, dass er von mancher Rolle, oder noch mehr, von einer Rolle in jedem Drama wusste, dass sie der Deuteragonistes spielen werde; ja er wusste gewiss bei vielen Rollen, dass sie dem Tritagonistes anheim fallen würden; aber die Vertheilung erst konnte ihn darüber klar machen, wie viel und welche Rollen der Deuteragonistes, welche der Tritagonistes zu spielen hatte. Sophokles kannte also eine Abstufung der spielenden Personen, arbeitete auch im Grossen genommen dem gemäss, konnte aber bei der

nachherigen Theilung nicht immer verhindern, daß dem Deuteragonistes zufiel, was eigentlich dem Tritagonistes gebührte, konnte sogar nicht verhindern, daß der Protagonistes bisweilen mehrere Rollen zu übernehmen hatte. Alte Zeugnisse sprechen für diese bewusste Abstufung. Sie sind oft gebraucht worden und bei Schneider nachzulesen und bei Hermann. — Daß sie wirklich vorhanden war, d. h. als Abstufung anerkannt wurde, und daß überhaupt auf eine solche Abstufung der Rollen, der handelnden Personen hingearbeitet wurde, liegt so sehr in der Natur der Sache, daß es überflüssig ist, länger dabei zu verweilen. Wir können ja heute noch mit der größten Leichtigkeit diese Abstufung, so wie sie am allerwahrscheinlichsten vom Dichter selbst gedacht und festgesetzt worden ist, uns reproduciren. In den Zeiten nun, wo das griechische Drama blühte, wo die Aufführung desselben in den Händen der Dichter und ihrer Familie war, sind die Rollenabstufungen gewiß festgehalten worden, obwohl uns die bestimmten Nachrichten darüber, wie über Etwas, das sich von selbst verstand, und nicht erst erzählt zu werden brauchte, gänzlich fehlen. Ungewiß ist es, ob diese Rollenabstufung in den späteren Zeiten, und besonders da, wohin die Tragödien eingeführt waren, von den Protagonisten, welche an der Stelle der Dichter die Dramen einübten und aufführten, genau beibehalten worden ist. Im Großen genommen mußte sie beibehalten werden, sobald die Schauspielerzahl die alte, eingeschränkte blieb, und es wird niemals, das können wir wiederum aus dem Stillschweigen darüber abnehmen, Zeiten gegeben haben, wo jede Rolle, auch die kleinste, ihren eigenen Schauspieler hatte, wie das bei der neuern und neuesten Bühne zu geschehen pflegt. Ob aber in diesen späteren Zeiten nicht

Deuteragonisten- und Tritagonisten-Rollen verwechselt worden sind? Der Name Tritagonistes war schon in alten Zeiten in Mißkredit und Verachtung gekommen, und es mag später diese Geringschätzung so zugenommen haben, daß zu Tritagonisten wirklich unfähige, schlechte Schauspieler genommen wurden, daß somit für diese die möglichst leichten und kurzen Rollen ausgesucht werden mußten.

Wie stimmt aber damit, daß der Tritagonist immer mehr Rollen zu spielen hatte, als der Protagonist, dem in der Regel die eine Hauptrolle zufiel, und ferner, daß der Tritagonist oft eben so viel zu sprechen hatte, und in demselben Kothurnus (wenn er Könige darzustellen hatte), als der Protagonist? Da müssen wir annehmen, daß in der Blüthezeit griechischer Dramatik jeder Schauspieler eine gleiche Ausbildung erhielt, daß für den Tritagonisten ebenso viel Schule erforderlich war als für den Protagonisten, wenn wir nicht zugeben wollen, daß außer der Protagonisten-Rolle alles Übrige als Nebensache betrachtet wurde, und daß daher die Verachtung des Tritagonisten-Standes entsprang. Denn wenn auf die Leistungen des Tritagonisten kein großes Gewicht gelegt wurde, so ist natürlich, daß der Tritagonisten-Stand mit der Zeit nur schlechte Schauspieler umfaßte und in Verachtung gerieth. Und in welches Verhältniß kam dann der vierte außerordentliche Schauspieler, welcher nur zur Aushülfe für eine einzelne, kleine Rolle gebraucht wurde?

Nachdem nun die Dreitheilung der Rollen und die Abstufung in dieser Dreitheilung zugegeben worden ist, wollen wir an die erhaltenen Tragödien selbst gehen. Hermanns und Lachmanns Grundsätze bei der Auffindung der Dreitheilung habe ich schon oben kurz angeführt, muß aber hin und wieder darauf zurückkommen.

Es bleibt uns noch übrig die von Schneider und von Otf. Müller befolgten Grundsätze kurz zu berühren. Aufser diesen mag es noch Manchen geben, der diese an sich keinesweges neue Sache besprochen oder doch bedacht hat; falls ein solcher nun gerade meiner Meinung ist, möge er sich mit Anderen trösten, und sich nicht ärgern, dafs ein Anderer das ausgesprochen, was er nur gedacht hat.

Schneiders Ansicht ist in seinem fleissigen und gewifs Manchem vielwillkommenen Buche über das attische Theaterwesen p. 134. enthalten: „In der Regel sprachen oder sangen die drei Schauspieler allein alles, was auf der Bühne zu sprechen oder zu singen war, da sie für die höchstens drei Hauptrollen eines Stückes hinreichten, und die vom Dichter gleich dazu eingerichteten Nebenrollen leicht unter sie vertheilt werden konnten, wobei natürlich Maske und Costüm verändert werden mußten.“ Pag. 141 sq. hat Schneider mit den Stücken des Aeschylus die Zwei- oder resp. Dreitheilung der Rollen vorgenommen. Müllers Ansicht in den Eumeniden p. 110. ist so klar und einfach, dafs wir Nichts hinzuzufügen brauchen: „Es ist bekannt, dafs Aeschylus in seinen früheren Stücken nur zwei Schauspieler hatte, von denen der eine, der Protagonist, die tragische Hauptperson (das heifst die, deren äufseres oder inneres Pathos das gröfste ist), der andere, der Deuteronist, die mit mehr Ruhe einwirkenden Personen vorstellte. So finden wir es in den Persern, den Sieben, den Schutzflehenden. Im Prometheus tritt dazu ein dritter Schauspieler (eine Neuerung, die Sophokles eingeführt hatte), aber hier nur für den Prolog, in der Trilogie des Agamemnon, der Choephoren und Eume-
ni-

niden dagegen für den ganzen Verlauf aller drei Stücke: eine den Alten wohlbewufste Sache (Scholien zu Choeph. 892.), die kein aufmerksamer Leser zweifelhaft finden kann." Die Eintheilung hat er nur in der Orestie gemacht.

Um die Personeneintheilung auszuführen, habe ich mir jedes Drama in seine Scenen zerlegt. Natürlich fängt eine neue Scene da an, wo eine neue Rolle beginnt, oder wo überhaupt ein Wechsel stattfindet. Dabei habe ich mir, was mir hoffentlich nicht übel gedeutet wird, die Freiheit genommen, die Chorgesänge, wenn sie allein das Interesse der Zuschauer in Anspruch nehmen, also die Parodoi sowohl als die Stasimen als Scenen mitzuzählen. Dann ist das weitere Verfahren einfach und leicht; am leichtesten beim Aeschylus und am schwierigsten, wenn von einer Schwierigkeit die Rede sein kann, beim Euripides. Meine Ueberzeugung ist, dafs die Dichter auf dieselbe Weise behufs der Rollenvertheilung unter die Schauspieler eingetheilt haben. Und wir werden gleich beim Aeschylus die Beweise dafür finden.

Von den sieben erhaltenen Tragödien des Aeschylus haben wir zunächst die vier nicht mit einander zusammenhängenden zu betrachten. Dafs sie mit allem Rechte für Mittelstücke gehalten worden sind, will ich nur beiläufig deswegen erwähnen, weil man von ihnen keinen begründeten Schlufs auf die Rollenanzahl der übrigen zu ihnen gehörenden Stücke machen kann. Denn die Orestie kann uns nicht als leitendes Beispiel dienen, wenn wir nicht annehmen, dafs, wie zu jener Trilogie drei Schauspieler nöthig waren, so auch zu den Trilogieen, von denen die vorliegenden Mittelstücke drei Schauspieler erforderten, überhaupt drei Schauspieler vom Aeschylus gebraucht wurden. Von diesen vier Tragödien nun erfordern zwei, die Sie-

ben gegen Theben und Prometheus, einen dritten Schauspieler, wie wir gleich unten sehen werden. Da entsteht nun die für uns wichtige Frage: Ist dieser Schauspieler ein wirklicher Tritagonistes oder ist er ein Parachoregema? Wir wollen von dem Parachoregema ausgehen. Dafs Aeschylus das sogenannte Parachoregema gekannt und gebraucht habe, beweiset uns Pollux in der Stelle, wo er den Begriff eines Parachoregema erklärt. Da Pollux an derselben Stelle den Begriff παρασκήριον definirt, so wollen wir gleich die ganze Stelle hiehersetzen: ὁπότε μὲν ἀπὸ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾧδῃ, παρασκήριον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὥς ἐν Ἀγλαμέμονι Αἰσχύλου. εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτὴς τι παραφθέρῃται, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται καὶ περὶ αὐτοῦ φαίνεται ἐν Μέμονι Αἰσχύλου. Die Beispiele, welche aus dem Aeschylus genommen sind, können wir auf sich beruhen lassen, wir haben es ja nur mit der Erklärung selbst zu thun. — Die Erklärung des παραχορήγημα, die Schneider p. 136. giebt, ist gewiss die richtige: er übersetzt es Nebenausstattung, „weil der Choragos auch diese Personen aufser dem Chore mit der nothwendigen Garderobe zu versehen hatte, was um so natürlicher war, als der Staat gegen die wettkämpfenden Dichter gerecht sein mußte, und nicht den einen durch reichlichere Ausstattung, die so großen Einfluß auf die Richter und die Zuschauer hatte, vor den anderen bevorzugen durfte.“ Gewiss, nichts ist natürlicher, als dafs der Staat, da er einmal dem Dichter die Schauspieler ertheilte, eine gewisse Zahl derselben nicht überschreiten durfte, um — das klingt freilich sehr nüchtern und prosaisch — um nicht allmählig gezwungen zu werden, immer mehr Schauspieler herzugeben, als er gewöhnlich that. Bevor Sophokles anfang seine Tragödien

aufzuführen, war es dem Staate ein Leichtes die wenigen Schauspieler herzugeben, die zur Aufführung nöthig waren, vorzüglich da die Dichter selbst in ihren Dramen auftraten und wohl stetig die Protagonistenrollen übernahmen, und erst mit Sophokles die Sitte begann, daß der Dichter selbst nicht mitspielte. Also der Staat gab drei Schauspieler her, d. h. nicht mehr als drei, wohl aber weniger, je nachdem sie verlangt wurden, und wenn diese drei Schauspieler nicht ausreichten, so mußte der Chorage einen vierten ausrüsten, welcher natürlich davon den Namen bekam. Der Zusatz des Pollux: εἰ — παραφθέγγετο ist wichtig und nothwendig. Denn nur dann war ein vierter Schauspieler zur Aufführung nöthig, wenn er wirklich etwas zu sprechen hatte. Die gewöhnlichen *ὡφὰ πρόσωπα* wird wohl Niemand zu den Schauspielern zählen, wiewohl man sie eben so gut *παραχορηγήματα* nennen könnte, aber *παρ.* zweiten, untergeordneten Ranges. — Die Unterscheidung ferner, welche Póllux zwischen einem *παραχορηγήματι* macht und einem *παρασκήμῳ* ist in mancher Beziehung unverständlich, wie überhaupt die ganze Stelle von einer unvollständigen Kenntniß der attischen Bühne zeugt. — Auch hier ist Schneiders Erklärung im Ganzen plausibel, wenn sich auch eine andere daneben denken läßt. Er sagt: „Hatte ein Choreute als vierter Schauspieler etwas zu singen, wahrscheinlich vorzüglich hinter den Scenenwänden, so hieß dies *παρασκήμων*, d. i. Nebenscene.“ Das kann nur in dem einzigen Falle stattfinden, wenn alle drei Schauspieler auf der Bühne sind, und hinter der Bühne etwas gesprochen oder gesungen wird. Mir ist aber ein solcher Fall bei den vorhandenen Tragödien nicht vorgekommen, und wenn er sonst wirklich da war, so mußte ein vierter Schauspieler da sein, und somit wäre *παρασκήμων* nur ein be-

sonderer Ausdruck für ein besonderes Verhältniß des παραχορήγημα. Und so habe ich mir allerdings die Sache gedacht. Jedes παρασκήνιον muß ein παραχορήγημα sein, aber das παραχορήγημα braucht nicht in den Fall zu kommen, ein παρασκήνιον zu werden. So giebt uns also der Ausdruck παραχορήγημα den Ursprung des Begriffes, παρασκήνιον eine besondere, lokale Bestimmung und Beschränkung dieses Begriffes. — Nun ist aber noch der bei der Erklärung gebrauchte Ausdruck χορευτής zu erklären. — Wenn die Bedeutung des παραχορήγημα faktisch festgestellt erscheint, so wird es sogleich einleuchtend, daß χορευτής einen bezeichnet, der zum παραχορήγημα bestimmt ist, d. h. einen dem Choragen Zugehörigen, nicht aber einen dem gerade thätigen Chore Angehörenden. — Lachmann hat in der Schrift *de mensura tragœdiarum* und in der mehrerwähnten Recension des Hermannischen Büchleins dieselbe Ansicht festgehalten: daß der Chorage die Dichter durch einen oder mehrere Choreuten bei der Rollenbesetzung, wo es nöthig war, unterstützte. „Ich habe aus dem, was er (Pollux) unmittelbar vorher vom παρασκήνιον sagt, den vierten Schauspieler genommen für einen Choreuten, der außer seiner chorischen Rolle einen vierten Schauspieler vorstellen mußte.“ Lachmann beruft sich auf Böckh, Staatsh. 1. 487., um zu beweisen, daß der Chorage keinen Schauspieler gegeben habe. Und weiter: „Denn daß der Chorege außer den fünfzehn Tänzern noch mehrere oder gar ganze Nebenchöre gestellt habe, ist eine unbegründete Vermuthung und eine unnöthige. Sollte der Choreut als vierter Schauspieler singen, so konnte dies schicklich παρασκήνιον genannt werden, weil er neben seiner eigentlichen Bestimmung auch ἀπὸ σκηνῆς singen mußte: aber dem Choregen

war das gleichgültig, es war ebenfalls παραχορήγημα. Dies Verhältniß ist so klar, daß ich durchaus nicht begreife, wie darüber je hat der mindeste Zweifel entstehen können.“ — Ja freilich, wenn das Alles so sonnenklar sein soll, so müßte man wohl schweigen? Aber was ist denn so unumstößlich, wenn wir die Erklärung des Verhältnisses des παρασκήμιον und παραχορήγημα etwa ausnehmen? Böckh hatte vollkommen Recht, wenn er sagte, daß der Chorage dem Dichter keine Schauspieler, keine ὑποκριτὰς zu geben hatte, denn er gab ihm ja nur παραχορηγήματα, während jener die eigentlichen ὑποκριτὰς vom Staate bekam. Wohin gerathen wir aber mit den stummen Personen, dem Dienertrofs der Könige, der ganzen scenischen Zugabe, ohne die auch die alten Tragödien nicht zu denken sind, wenn wir die außerordentlichen Choreuten, die Nebenchöre, nicht annehmen müssen? Also Lachmann kennt und gestattet nur drei Schauspieler und funfzehn Choreuten, in Summa achtzehn Personen, — wie ürmlich müssen da die scenischen Aufführungen gewesen sein! Wie ist es nur möglich, daß der Choreute, wenn seine Zeit herankam, wo er als vierter Schauspieler zu agiren hatte, ohne Auffallen und Lachen zu erregen aus dem Chore davongelief? Und wie gelangte er zur Bühne, etwa vermittelt der κλίμακες χαράωνεοι? Ging er unbemerkt oder offen und ungehört durch die Orchestra dem Skenengebäude zu? Und wie wurden denn die Chorstellungen eingerichtet, wie sah überhaupt der Chor aus, wenn ein Mitglied aus seiner Mitte oder von seinen Enden davongegangen war? Ferner, wie gelangte denn der Choreute wieder zum Chore zurück und in die gehörige Stelle, ohne Verwirrung und Aufenthalt zu machen? Gesetzt, ein Choreute habe in einem ganzen Episodion mitzuspielen bis zum Stasimon hin, hatte

er da Zeit sich umzukleiden und zur rechten Zeit zum Chore hinzugelangen, um wieder seine Choreutenpflichten üben zu können? Nein, die Zeit konnte er nicht haben sich umzukleiden, und wenn er auch nur ein Gewand abzuwerfen und rasch davonzurennen gehabt hätte. Oder wartete der Chor, wenn das Episodion zu Ende war, mit dem Stasimon bis der Choreute wieder da war? Oder wartete der Choreute müßig hinter der Scene, bis das Stasimon beendet war, um dann unbemerkt herbeizuschlüpfen, wenn die Augen der Zuschauer wieder der Scene zugewendet waren? Sind diese Fragen nicht sonnenklar natürlich? und hat sie Lachmann nicht selbst sich aufgeworfen und seiner eigenen Ansicht entgegengestellt? — Gewiss, die Lachmannsche Behauptung ist nicht so über allem Zweifel erhaben; oder wir müssen uns die attische Bühne als ein Institut denken, das durch seine Unbeholfenheit, Dürftigkeit, Jämmerlichkeit nicht unsere Bewunderung, aber unser Mitleiden erregt. — Genug, nehme sich wer da will seine besondere Ansicht, die Möglichkeiten sind ja in den obigen Fragen aufgestellt. Dafs das *παράχορηγῆμα* und *παράσκημιον* nicht von einem der fünfzehn Choreuten gespielt worden, ist mir wenigstens so klar, dafs ich durchaus nicht begreife, wie darüber je hat der mindeste Zweifel entstehen können.

Wir kehren zum Aeschylus zurück und zu der Frage: Ist in den beiden Dramen der dritte Schauspieler ein Tritagonistes gewesen oder ein *παράχορηγῆμα*? Ich erkläre mich für das erstere, obwohl sich auch für das andere Beweise anführen lassen. Wäre der dritte Schauspieler unzweifelhaft ein Tritagonistes, so würde damit die Prometheus-Trilogie und die Thebaische einer späteren Zeit angehören, als diese gewöhnlich angenommen wird. Sie lie-

len, dann in die Zeit nach dem ersten Auftreten und Siege des Sophokles, also nach Olympias 77, 4. Es ist ja nicht einmal ausgemacht, ob Sophokles gleich bei seinem ersten Auftreten einen Tritagonistes gebraucht habe, so daß dadurch die Zeit der Aufführung obiger Trilogieen noch mehr beschränkt würde. Mindestens fallen sie dann zwischen Ol. 78 und 80, 2, in welchem Jahre bekanntlich die Orestes-Trilogie aufgeführt wurde. Welcker vermuthet für den Prometheus Ol. 78, 1 oder 2, was übereinstimmen würde mit obiger Ansicht; für die Sieben gegen Theben Ol. 77, ohne das Jahr bestimmt anzugeben; für die Schutzfliehenden hingegen, die von 2 Schauspielern wenigstens aufgeführt werden konnten, Ol. 79, 3 und 4 mit Böckh, Süvern und O. Müller. Die Zeit der Perser-Trilogie fällt nach Welcker Ol. 77, 1, wie derselbe auch anderswo dargethan hat. — Es ist natürlich, daß das Interesse am Drama allmählig zunahm, und die Forderungen der tragischen Dichter in späteren Zeiten glänzender und bereitwilliger befriedigt wurden, als es in früheren Zeiten geschehen konnte, zumal da Athens Reichthum zu Sophokles und Euripides Zeiten immer höher stieg und immer bedeutendere Ausgaben möglich machte. Darum ist es wahrscheinlich, daß Aeschylus sich bis zum Auftreten des Sophokles mit zweien Schauspielern, oder mit einem sogar, da er der andere in der Regel selbst gewesen sein soll, begnügt hat. Erst nachdem Sophokles durch den erlangten Sieg berechtigt war, durch Neuerungen die Tragödien zu heben, folgte ihm Aeschylus auf der neuen Bahn und mußte ihm folgen. Wir haben so gar keinen Grund, uns beim Aeschylus ein *παράχρηγμα* in den Dramen zu denken, in welchen drei Schauspieler für die Aufführung nöthig waren; und dazu kommt noch die De-

finition des Pollux, welcher das παραχορήγημα nur von einem vierten Schauspieler gesagt wissen will. Oder sollte der Name, welcher bei Sophokles dem vierten Schauspieler erst zukommt, bei Aeschylus dem dritten schon zukommen? — Wenn Aeschylus wirklich eines παραχορήγημα bedurfte, warum hat er nicht gleich den τριταγωνιστής eingeführt? Diese Frage ist doch gewiß sehr natürlich, und zugleich für mich ein Beweis darin, daß Aeschylus weder παραχορήγημα noch τριταγωνιστής kannte, bevor Sophokles auftrat, und mit den Neuerungen und der neuen Gestalt, welche er der Tragödie gab, über den älteren, ehrwürdigen Meister den Sieg davon trug. — Aber auch die Zweifel dagegen will ich nicht verschweigen. Aeschylus war genöthigt, in dieser und jener Trilogie einen dritten Schauspieler hinzuzunehmen, um die Aufführung möglich zu machen. Wie der geheissen haben mag, sei dahin gestellt, denn es ist ungewiß, wann der Name πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής aufgekommen ist (ich denke, gewiß erst zu Sophokles Zeiten); genug, wir sehen, daß Aeschylus seine Dramen dichtete und dann erst an die Schauspieler dachte, und so manchmal gezwungen wurde, einen dritten zu Hülfe zu nehmen, einen außerordentlichen, nicht gesetzmäßigen Schauspieler. Dann kamen wieder Dramen, wofür zwei Schauspieler hinreichten, und der dritte war einstweilen vergessen, da er nur eine temporäre Aushülfe war. Es liegt auch nichts daran zu erörtern, woher Aeschylus diesen dritten nahm, oder bekam; das können wir nicht bestimmen, da uns über die Aeschyleische Zeit in dieser Beziehung alle Nachrichten fehlen. Und Sophokles? Er sah, wie Aeschylus gezwungen war, über den beschränkten Kreis der Rollen, die beschränkte Zahl der Schauspieler hinauszugehen, wenn er mannigfaltiger in den Scenen sein wollte.

Er sah, wie Aeschylus wirklich einen dritten zu Hülfe genommen, und sein schaffender Genius nutzte dies. Für seine Scenerie reichten zwei Schauspieler nicht hin, er schuf den dritten gesetzmässigen, den Aeschylus als einen ausserordentlichen in seltenen Fällen benutzt hatte, und seine Dramen bedurften fortan dreier Schauspieler, um zur Aufführung zu gelangen. Sophokles gab also dem Dinge, das schon da war, Namen und Bedeutung, und hatte dadurch den Bau des Dramas mächtig gefördert und erweitert. Sophokles verdankte dem Aeschylus den Tritagonisten, und auf diese Weise kann man sagen, daß das *παροχογόημα* des Aeschylus zum Tritagonisten des Sophokles geworden ist. Wir lassen diese zweite Ansicht, welche manches Wahrscheinliche für sich hat, dahin gestellt und bleiben der ersten treu, daß der dritte Schauspieler bei Aeschylus immer Tritagonistes ist. —

Und jetzt gehen wir gleich zu den Dramen über, und nehmen zuerst die von zwei Schauspielern aufgeführten, nämlich: die Schutzflehenden und die Perser. — In den Schutzflehenden ist die Rollenvertheilung einfach und ohne Schwierigkeit zu machen. Der Protagonistes spielte den Danaus und den Herold der Aegypter, der Deuteragonistes den König der Argiver. Umgekehrt läßt Lachmann den König der Argiver Protagonistes sein, den Danaus aber und den Herold der Aegypter vom Deuteragonisten darstellen. Schneider hat mit mir dieselbe Eintheilung, und auch Hermann hat diese gebilligt pag. 46., welche ich aus dem Grunde annehmen mußte, weil ich für gewiß halte, das schon bei Aeschylus der Protagonistes, wenn er auch diesen Namen noch nicht hatte, die Hauptperson der Tragödie darstellte. Aber wir können gleich sehen, wie lose noch bei Aeschylus der Begriff

eines Protagonisten war, und wie besonders in den Danaiden der Protagonistes seinem späteren Wesen und Begriffe wenig entspricht. Erstlich hat der Chor ein solches Übergewicht schon durch seine Gesänge und seine Theilnahme am Dialoge, daß die Schauspieler sammt und son-
ders gegen ihn in den Hintergrund treten, und zweitens ist Danaus gleichsam nur ein Sprecher des Chores und seine Interessen sind so durchaus mit denen des Chores verknüpft, daß man ihn nicht mit Unrecht den Führer desselben nennen könnte, und daß ihn in Gemeinschaft mit dem Chore, nicht ohne denselben die erste Rolle gebührt, denn es handelt sich in der ganzen Tragödie lediglich um die Aufnahme des Danaus (des Schauspielers) und seiner Töchter (des Chores), die aus Aegypten entflohen sind, in dem Reiche von Argos. Beide also erscheinen als Schutzfliehende, und haben während des ganzen Stückes dasselbe Interesse. Und doch muß Danaus, der Protagonistes, eine zweite Rolle übernehmen, welche der seinigen geradezu entgegengesetzt und feindlich ist, nämlich die Rolle des Heroldes der Aegypter, welcher, während Danaus um Hülfe herbeizuholen abwesend ist, die Danaiden mit Gewalt hinwegführen will. Zwei so entgegengesetzte Rollen mußte ein Schauspieler übernehmen, und das war gewiß nicht Gebot und Absicht des Dichters, sondern die Rollenvertheilung gebot es so, mithin war diese Besetzung etwas Zufälliges, außer dem Plane des Dichters Liegendes. Schon der Name der Tragödie zeigt uns, wie innig sich Aeschylus die Rolle des Danaus mit dem Chore verbunden gedacht. Um so weniger konnte er daran denken, eine Rolle, deren Tendenz und Charakter der des Danaus ganz entgegengesetzt war, von dem Schauspieler des Danaus spielen zu lassen. Der zaudernde König der Argi-

ver hätte viel eher dazu gepafst. — Hermann, welcher selbst beim Aeschylus eine prämeditirte Rollenvertheilung annimmt, sagt p. 19.: *Sic in ipsis, quas modo attigimus, Supplicibus Danaus, cujus aëtori mox praeconis personam suscipiendam fuisse dixi, probabilem discedendi occasionem arripit, neque prius in scenam redit, quam praeco a rege Argivorum abire jussus est.* Aber sollte der *Praeco* überhaupt auftreten, so mußte er den geängstigten Jungfrauen allein gegenüberstehen. Nur dann konnte er es wagen, sie mit Gewalt fortzuführen, wenn weder Danaus noch der Argiverkönig zugegen waren; wäre aber Danaus geblieben, so hätte überhaupt die Scene zwischen dem Herold und den Danaiden nicht stattfinden können. Ich zweifle sehr, ob Aeschylus an irgend etwas Anderes dachte, als an das eben Gesagte; genug, er wollte den Danaus selbst nicht in Streit gerathen lassen mit dem Herold; am allerwenigsten hatte er des Schauspielers gedacht, welcher diesen Herold darstellen sollte.

Wir gehen zu den Persern über, einem Drama, welches darin den *Supplices* ähnlich ist, daß keine bestimmte Persönlichkeit den Protagonistenrang ausschließlicly verdient, so daß sie dem Drama den Namen hätte geben können. — Auch hier ist die Eintheilung sehr einfach: Der Protagonistes spielte die Atossa und den Xerxes, der Deuteragonistes den Darius und den Boten. (Dieselbe Eintheilung hat Schneider). Lachmann verschweigt p. 17. die Unterscheidung in Deuteragonistes und Protagonistes, und nimmt außerdem an, daß Darius, der Bote und Xerxes von einem Schauspieler dargestellt worden seien. Dieselbe Eintheilung befolgt und vertheidigt Hermann p. 45. Aber wie schön harmoniren die Rollen, wenn sie nach obiger Weise vertheilt werden. Was kommt dem

Protagonistes mehr zu als die lebenden Herrscher der Perser, die ein Interesse so innig verbinden muß, verbunden darzustellen. Wie harmoniren dagegen die Weissagungen des heraufbeschworbenen Darius mit der eben überbrachten Unglücksbotschaft des von Salamis heimkehrenden Boten. Nicht des Darius wegen ist das Drama die Perser genannt, sondern der lebenden Könige, der Königin Mutter und des herrschenden Königs wegen. Aeschylus konnte nach unsern und nach den Begriffen jener Zeit dies Drama nicht anders benennen. Sehr kunstvoll rechnet Lachmann hier und fast überall, um seinen Calkül herauszubringen: der Bote spricht 203 Verse und damit funfzehn Reden (*orationes*, ῥήσεις, den Begriff einer ῥήσις erklärt Lachmann nicht, man kann ihn aber errathen und findet dann die Anwendung gewifs falsch, mindestens sehr willkührlich). Darius dagegen spricht 125 Verse und darin 21 Reden, d. i. Vers- oder Satzgefüge — complexe (wenn ich eine Erklärung des Lachmannischen Begriffs *orationes*, ῥήσεις, geben soll). Xerxes hat aufer den Gesängen 1 Vers und 48 *orationes* (d. h. Gesänge und Vers enthalten 48 *orr.*). Atossa endlich 175 Verse, 35 Reden. Lachmann stellt die Perser als Musterbeispiel für seine Eintheilung und Einzählung voraus, und da dächte ich, müfste Alles herrlich aufgehen, aber auch hier *tribus locis libri vulgares in descriptione ῥήσεων peccant*; und die Zahlen bewirken eine Rettung des Verses 770., indem Lachmann sagt: *infelix criticorum acumen, quo hunc impugnant*, ἔκτος δὲ Μάραφης, ἑβδομὸς τ' Ἀγταφρένης, *numeris nostris retruditur*. Da müfste ja nun ein neuerer Kritiker, ehe er sein Werk beginnt, die Lachmannische *mensura tragoed.* aufschlagen und die Verse cifrigst nachzählen, immer im Sinne behaltend den Alles

beherrschenden Divisor 7. Dafs bei fast allen Tragödien solche Hindernisse fortzuschaffen sind, versteht sich schon von selbst, und es wäre wunderbar, wenn einem nicht dasselbe mit jedem Divisor passirte, wenn er nicht die unschuldige Eins ist. Da die Exempel übrigens sehr deutlich aufgestellt sind, so wollen wir sie den Lusthabenden selbst überlassen, und nur bei den ausserordentlichen Fällen auf die Lachmannsche Division zurückkommen, die nur in der Zahl der ῥήσεις glücklich ist, da sie diese sich für und durch die Division geschaffen hat. —

In den Sieben gegen Theben ist sowohl die Personenanzahl gröfser als auch die Scenerie mannigfaltiger. Schon darum wäre das Stück einer späteren Zeit zuzuschreiben. Und dazu bedarf es noch eines Tritagonisten. Dann aber ist die Rolleneintheilung einfach und harmonirt mit dem Charakter der einzelnen Rollen. Der Protagonistes spielte den Eteokles und die Ismena, der Deuteragonistes den Boten und die Antigona, der Tritagonistes den Praeco. Diese Eintheilung ist geboten durch die vorletzte Scene (der Chor hat die letzte), in welcher Antigona, Ismena und der Herold zugleich auf der Bühne sind. Dafs wir Ismena mit dem Eteokles verbinden und beide Rollen als einander innig verwandte dem Protagonisten übertragen, gebietet uns eben die Aeschyleische Composition. Nicht so einleuchtend, wie bei den beiden vorigen Stücken, ist es bei den Sieben gegen Theben, warum das Drama gerade diesen Namen hat, nicht den Namen Eteokles, der wie ein mannhafter, entschlossener Held und Heerführer durch das ganze Stück erscheint, während die Sieben wie bekannt gar nicht erscheinen. Wir können uns leider nicht auf eine ausführliche Erörterung einlassen, und begnügen uns damit anzudeuten, dafs nicht der tapfere

Widerstand des Eteokles, wie er es in dem wirklichen Mythos nicht war, so auch hier das Hauptmotiv und den Hauptinhalt des Drama bilden soll, sondern die Erfüllung des tieftragischen Geschickes, welches die Lajiden vernichtet, die Erfüllung des Fluches, welche durch die feindlichen Sieben wie durch die finstere Entschlossenheit des Eteokles herbeigeführt wird. Die Idee dieser Tragödie, wie überhaupt aller übrigen, haben ja so Viele darzustellen versucht, daß wir nur auf jene allbekannten Darstellungen zu verweisen haben, aber jedem, der es ernstlich meint, rathen, durch eigene Lesung sich die Anschauung, Begriff und Genuß zu verschaffen, denn es giebt Nichts, was eine breitere, bequemere und gefährlichere Basis hätte als die Aesthetik. — Lachmann theilt natürlich anders ein, er sagt: *In Ismenae persona patet fieri παρασκήνιον*, p. 18. (weil sie in einem κόμμος und ἀπὸ σκηνῆς zu singen hatte), und so muß der *Præco*, welcher eine so untergeordnete Rolle ist, mit dem Eteokles dem Protagonisten anheimfallen. Schneider dagegen hält den Herold für ein Parachoregema, nicht für den Tritagonisten, und stellt aus richtigem Gefühl die Ismena mit dem Eteokles zusammen. Hermann stimmt darin mit Schneider überein p. 45.: *attamen illic praeconem eo lubentius cum Schneidero pro parachoregemate numero, quo certius etiam aliis in fabulis praeconum personas extra solitum histrionum ordinem constitutas cernimus*. Hermann führt dafür Beispiele an, aus weit späteren Tragödien, welche ihrer ganzen Composition nach durchaus verschieden sind von den Sieben. Es kommt ja überhaupt darauf an, ob man ein Parachoregema dem Aeschylus gestatten will oder nicht. Wenn dies irgend zugegeben werden könnte, so müßte man doch ganz und gar das παρα-

σκήπτρον, das Lachmann hineinbringen will, zurückweisen. Denn ein παραχορήγημα darstellen und ein παρασκήπτρον ist zweierlei und ein bedeutender Unterschied, wenn wir von der darstellenden Person absehen. —

So leicht uns die Eintheilung geworden ist bei den eben behandelten drei Tragödien, so zweifelhaft ist sie beim Prometheus. Dafs hier drei Schauspieler gebraucht werden mußten, ist gewifs, unendlich gewisser als Lachmanns Behauptung p. 19.: *Robur unum choreutarum egisse certum est*. Die Verse dieser Rolle und des Chores müssen zusammenaddirt werden, um der Zahl 7 zu genügen; das hat Hermann p. 66. n. 58. gebührend zurückgewiesen. Hermann tadelt p. 45., dafs Schneider die Rolle des Robur für ein Parachoregema hält, weil er die Rolle des Hephästos zu den Deuteragonisten-Rollen zählt. Hermann will also, dafs der Hephästos vom Protagonisten gespielt werde, welcher sogleich nachher und dann ohne Unterbrechung den Prometheus zu spielen hatte. So wäre also die Hermannische Eintheilung diese: Protagonistes: Hephästos, Prometheus; Deuteragonistes: Kratos, Oceanus, Io, Hermes. Lachmanns Einwand haben wir schon oben einmal in anderer Absicht angeführt; er findet es unwahrscheinlich, dafs der Schauspieler des Hephästos, während der 6 Verse (oder mit dem Beginn derselben) die das Kratos sprach, früher fortzueilen genöthigt war, damit er noch zu rechter Zeit in die angenagelte σκευή des Prometheus hineinschlüpfen konnte, um fortan hinter dieser Hülle den Prometheus zu agiren. — Und hierin hat Lachmann Recht, nicht aber in der Aushülfe, die er dafür bietet. Die Hermannische Meinung ist nicht neu, Welcker, G. Hermann, Bode haben sie schon gehabt. — Aber, fragen wir, hat denn He-

phästos die Bühne verlassen, ehe seine Gefährten abgingen, hat er sie schicklicher Weise eher verlassen können? Wie unbeholfen und kleinlich erscheint uns die attische Bühne, wenn wir wiederum einen solchen so leicht zu vermeidenden Zwang gewähren lassen. Brauchte denn, wenn Aeschylus nur zwei Schauspieler haben wollte oder konnte, die Rolle des Κράτος redend eingeführt zu sein? Konnte nicht Hephästos diesen Gewaltigen befehlen und diese stillschweigend (also als *χωρὰ πρόσωπα*) seine Befehle vollführen und den Prometheus oder seine *σκευή* anschmieden? Dazu kommt, dafs von Hermann zugegeben wird, Promethens falle in die Zeit, wo Aeschylus schon den Gebrauch dreier Schauspieler durch Sophokles kannte; er habe sie aber erweislich nur dann gebraucht, wenn in einer Scene wirklich drei Personen reden. Das ist nun freilich im Prometheus nicht der Fall, denn der Schauspieler des Prometheus hat in der ersten Scene Nichts zu reden, der Prometheus soll sogar eine hohle Puppe gewesen sein. Auch dies ist mir unwahrscheinlich, indem ich den Athenern einen bessern Geschmack zutraue; oder sie müssen eine gewaltige Illusion gehabt haben, wenn sie die todsteife, ungelenke Gliederpuppe, mit welcher Hephästos und seine Gefährten angeschleppt kommen, für den gewaltigen Titanen Prometheus, der den Göttern fast zu viel Leben hat, halten sollen. Wie der Schauspieler des Prometheus angeschmiedet worden ist, können wir uns wohl noch denken; er wird immer bequem haben stehen können, und die Besorgnifs, dafs er es während des ganzen Stückes nicht hätte aushalten können, in derselben Stellung zu verharren, ist überflüssig und zu subjectiv, denn jeder vergleicht in dieser Beziehung seine eigne Kraft mit jener des Schauspielers. — Und selbst zugegeben, dafs die *σκευή* angena-

gelt

gelt worden sei, nicht der Schauspieler des Prometheus, so kann damit nicht zugegeben werden, daß Vulcanus dem Protagonisten, dem Prometheusspieler anheim fiel, und das aus obigen Gründen: 1. weil Aeschylus es hätte anders und bequemer und besser machen können, und 2. weil Aeschylus drei Schauspieler haben konnte. — Somit gehen wir also an die Eintheilung: der Protagonistes spielte den Prometheus, der Tritagonistes den Kratos, der Deuteragonistes die übrigen, nämlich den Hephaestus, Okeanus, Io, Hermes. Dennoch möchte ich zweifeln, ob der Deuteragonistes alle diese Rollen allein spielte, und nicht vielmehr dem Tritagonisten, der ja des Kratos wegen einmal da war, wenigstens die letzte Rolle, die des Hermes, überlassen habe. Wir sehen auch an diesem Stücke, wie einfach die Composition des Aeschylus war, wie wenig Schwierigkeit sie ihm darbot für die Rollenvertheilung. Wir sehen aber auch ferner keine Rollenabstufung, die wir am Sophokles so bewundern müssen. Was endlich den beschriebenen Tritagonisten in diesen beiden Stücken betrifft, so entsteht die ganz einfache Frage, wie verhält es sich mit den übrigen Dramen der beiden Trilogien, konnte da nicht der Tritagonistes vollauf zu spielen haben, so daß er schon deswegen nöthig war?

Wir eilen zur Orestie um so lieber, da uns wegen der Personeneintheilung keine Schwierigkeiten in so fern gemacht werden, als der Orestes-Trilogie allgemein drei Schauspieler zugestanden werden. Wenn wir uns den Prometheus als diejenige von den erhaltenen Tragödien denken, welche der Orestes-Trilogie zunächst vorangeht, so erstaunen wir über die Fortschritte, welche Aeschylus besonders in der Composition, in der kunstreichen Anlage der Tragödien gemacht hat. Dies lehrt

schon eine einfache Vergleichung der Scenen im Agamemnon und besonders in den Choephoren mit denen des Prometheus; dies lehrt die Mannigfaltigkeit der Charaktere, die bedeutend vermehrte Rollenzahl; dies hat mich die ganze Composition der Dramen gelehrt, welche nicht einfacher sein kann, als sie in den Persern und im Prometheus ist, dagegen im Agamemnon und den Choephoren tiefer, verwickelter, durchdachter angelegt erscheint, so daß es begreiflich und natürlich ist, wie viel Mittelglieder zwischen der Prometheus- und Orestes-Trilogie statuiert werden müssen, um von Entwicklung und Fortschritt des Aeschyleischen Drama sprechen zu können. Die Zeit der Orestes-Trilogie ist bestimmt und damit die Einführung und der Gebrauch dreier Schauspieler vollkommen gerechtfertigt. —

Wie im Agamemnon die Rollen vertheilt werden müssen, lehrt uns die neunte Scene, in welcher Agamemnon, Clytaemnestra und Cassandra zugleich spielen, wenigstens zugegen sind. Wir müssen Agamemnon den Protagonistenrang zuerkennen, schon weil die Rolle den Namen für die Tragödie gegeben hat. Verhältnismäßig ist die Rolle des Agamemnon eine der geringsten, da er nur in zwei Scenen, die aufeinanderfolgen, auf der Bühne erscheint. Am bedeutendsten ist die Rolle der Clytaemnestra, ihr zunächst an Bedeutung die Rolle der Cassandra. Und dennoch ist Agamemnon der eigentliche und rechtmäßige Protagonistes, der Mittelpunkt, in dem sich Denken und Handeln aller übrigen Personen konzentriert. Der Protagonistes nun, welcher den Agamemnon spielt, hat noch mehr Rollen zu übernehmen, denn so gebietet es die Scenfolge, nämlich die des Wächters und des Heroldes. So waltet ein günstiges Geschick grade bei dieser Tra-

gödie, ein so günstiges; dafs man geneigt sein möchte, hier mehr die ordnende Hand des Dichters, als das Spiel des Zufalls anzuerkennen. Wir erkennen aber wieder hierin die grofse Einfachheit der Aeschyleischen Composition, welche so tief ergreifend ist in dem langsamen doch unaufhaltsamen Fortschreiten bis zur wirklichen Ankunft des unglücklichen Königs. Grade dies, dafs der Schauspieler des Königs zuerst als Wächter den noch fernen, dann als Herold den nahenden Herrscher ankündigt, und so gleichsam sich selbst immer näher dem Schicksale, der angstvollen Erwartung der Zuschauer bringt, grade dies hat in dieser Tragödie, so einfach es angelegt ist, etwas tief Ergreifendes, tief Tragisches, und grade weil ein Schauspieler es war, der in dreimal wechselnder Gestalt den Zug, das Herannahen des Opfers versinnlichte.

Es wäre hier am Orte, über einen Punkt zu sprechen, welcher nicht unwichtig ist für die aesthetische Auffassung der griechischen Dramen. Es konnte dem athensischen Publikum nicht unbekannt sein, dafs die Dramen von verhältnismäfsig wenigen Schauspielern aufgeführt wurden. Da es Sitte und Gesetz war, so kannte man natürlich nichts Anderes und begnügte sich vollkommen damit. Wufste man nun aber, welche Rollen der Protagonistes zu spielen, welche der Deuteragonistes und so fort? Wir wissen es nicht, kein Zeugniß sagt uns, dafs die Schauspieler, die stehenden Protagonisten etwa ausgenommen, dem Publikum vorher bekannt waren, noch weniger, dafs sie ihm vor der Aufführung bekannt gemacht wurden. Denn man wird hoffentlich nicht einwenden, dafs die Protagonisten gewisser Dichter, oder der meisten, wenigstens der berühmten, bekannte und oft gesehene waren; wie Aeschylus seinen Schauspieler hatte, und Sophokles und so fort.

Wenn das Publikum nichts Anderes erfuhr, als dies, so konnte es höchstens voraussehen, und das in manchen Fällen nur nach dem Namen des Stückes, wie die Rolle dieses Protagonisten heißen werde, weiter nichts. Gesetzt nun, das Publikum kannte die Rollenvertheilung nicht, so mußte es überrascht werden, wenn derselbe Schauspieler in einer ganz entgegengesetzten Rolle auftrat (wie wir dies beim Sophokles sehen werden). Die Ueberraschung kann keine angenehme gewesen sein, wenn nicht der Schauspieler seine Stimme auf entschiedene Weise nach der Rolle modifizierte. Ich zweifle, daß die attische Schauspielkunst auf einem solchen Höhepunkte war, und sehe auch hierin einen Beweis, daß es den attischen Zuschauern zumeist oder ausschließlich auf die Worte selbst und auf die plastischen Stellungen ankam; auch auf den tragischen Vortrag mögen sie Gewicht gelegt haben; der Ton der Stimme aber mußte ihnen durchaus gleichgültig sein, da sie erstens nur Männerstimmen zu hören bekamen und zweitens die Masken selbst verschiedenartige Stimmen assimilirten. — Immer aber werden die zunächst der Bühne Sitzenden, und das waren ja die Hauptpersonen und die Richtenden, einen zum zweiten Male auftretenden Schauspieler wieder erkannt haben, auch wenn sie Rollen- und Schauspieler-Verzeichniss nicht vorher kannten, also ohne Schauspielzettel waren. — Eine solche Wiedererkennung kann aber bei dem Protagonisten im Agamemnon nur angenehm gewesen und die Aufmerksamkeit dadurch gespannter geworden sein. Die Ueberraschung muß aber bedeutend und tief ergreifend gewesen sein, als der Schauspieler, den man bereits als Wächter, dann als Herold den König ankündigen hörte, nun als König daherkam, und die Zu-

schauer nun ahnen, daß dieser Schauspieler zum letzten Male in seiner letzten Rolle aufgetreten sei, —

Clytaemnestras Rolle spielt der Deuteragonistes, dem Tritagonistes bleiben die Rollen der Cassandra und des Aegisthus. Man könnte sogar auch des Aegisthus Rolle dem Protagonisten übergeben, aber erstens wären die Rollen zu ungleich vertheilt und ohne Noth auf einen Schauspieler zu viel gehäuft, und zweitens konnte das attische Publikum den Schauspieler des getödteten Agamemnon unmöglich gern wiedersehen. Cassandras und Aegisthus Rollen sind freilich sehr verschieden, sie haben nur in der Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit mit einander Aehnlichkeit. Lachmanns Eintheilung ist auch hier eine andere. Er sagt: *In Agamemnone primae ad reges deferendae sunt. Hic praeco adjungendus est.* Und weiter: *Secundarum tertiarumque orationes congregari debent, sunt autem speculatoris* 3. *Cassandrae* 52. *Clytaemnestrae* 36. Nachdem er die Verse und Reden vertheilt hat, sagt er: *Ceterum haec ita demum vera sunt, si duos versus periisse concedemus.* Bei einer so leichten Szenenverknüpfung oder Aneinanderreihung ist es leicht, mehrere Schemate zu entwerfen; es streitet aber gegen das Gefühl, den Agamemnon und Aegisthus so zusammenzubringen. Lachmann steht mit dieser seiner Eintheilung, die eben wegen der leichten, fast losen Verbindung der einzelnen Szenen ausführbar ist, allein da, während O. Müller eine andere hat, mit welcher die meine übereinstimmt. Schneider hat sich durch die Länge der Rollen verleiten lassen, und deshalb Clytaemnestra zur Protagonisten-, Cassandra zur Deuteragonisten-, die übrigen vier zu Tritagonisten-Rollen gemacht; und Hermann billigt diese Eintheilung p. 46. Das ist aber voll-

kommen eben so schlimm, ob man die Tragödien mit Ellen misst oder mit Versen. — Es ist allbekannt, daß in diesem Drama von keinem παραχορήγημα, von keinem vierten Schauspieler die Rede sein kann, und die Stelle des Pollux ist fast allgemein auf die Choephoren bezogen, in welchen man allerdings ein παραχορήγημα annehmen muß. —

Die Rollenvertheilung in den Choephoren ist in den Nebenrollen schwierig, und namentlich hat die Anmerkung eines Scholiasten viel dazu beigetragen, die Schwierigkeiten zu vermehren. — In der fünften Scene sind auf der Bühne Orestes, Pylades, Clytaemnestra, Electra. In der vorhergehenden erscheint Orestes, wie ein aus der Fremde kommender, der neue Nachrichten der Königin zu bringen habe. Der Haussklave antwortet auf sein ungestümes, wiederholtes Klopfen, und Orestes befiehlt ihm, die Königin herbeizurufen. Es ist platterdings unmöglich und im höchsten Grade unwahrscheinlich (und das ist auch Müllers Ansicht p. 110.), daß der Sklave auf der Bühne erscheint; ein Schauspieler muß von innen heraus die Worte gerufen haben, nach welchen die Königin sogleich erscheint, so daß sie, wie manche Erklärer nicht unwahrscheinlich angenommen haben, die letzten Verse des Orestes noch gehört haben wird. — Ebenso müssen wir die Verse 725 bis 728, welche in der Schützischen und den ältern Ausgaben dem Haussklaven ertheilt werden, dem Chore zuerkennen. Daß der Chor in Senare übergeht, ruhiger spricht, sobald er Jemanden kommen sieht, ist eine bekannte und viel gebrauchte Sache. Der Haussklave ist an dieser Stelle durchaus überflüssig. Eben so sonderbar klingen in dem Munde der Gilissa die Worte v. 840—842. Es ist nicht denkbar, daß sie dieser Verse wegen noch einmal die

Bühne betritt. (Lachm. p. 22. *Chorum esse, cum quo Aegisthus colloquitur, non nutricem, manifestum esse duco*). Das ἡκούσαμεν paßt auch nicht für einen Diener, nur für den Herrn und den Chor. So übergeben wir auch diese Verse dem Chore, wiewohl es, das gestehen wir, möglich ist, daß die Amme des Orestes diese Verse sprechen kann. — Wir erlangen aber auf diese Weise eine leichte und verständige Eintheilung, deren Grundlage uns die vierte Scene giebt. Der Protagonistes spielte den Orestes, der Deuteragonistes die Clytaemnestra und den Aegisthus, der Tritagonistes die Elektra, Gilissa und den Sklaven, und Pylades ist παραχορήγημα. Ohne dies παραχορήγημα können wir die Sceneneintheilung nicht vollbringen. — Da Pylades beständig mit dem Orestes auf der Bühne ist, wenn auch als stumme Person, so erfordert er einen eignen, außerordentlichen Schauspieler, der dazu eine besondere Gewandtheit haben mußte, immer, da er nur durch Gebärden Theil nahm an der Handlung, durch seine Stellung mitzuwirken, und zur plastischen Darstellung des Drama ganz vorzüglich beizutragen. Wir haben außer dieser auch bei Sophokles und bei Euripides vorkommenden Rolle keine ähnliche in allen übrig gebliebenen Dramen der drei großen Tragiker, welche einen Freund und steten unzertrennlichen Begleiter der Hauptperson, des Protagonisten darstellte. Sie hatte gewiß ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten; und ein neuer Beweis des ausgezeichneten Fortschrittes der Aeschyleischen Tragödie ist es, daß mit unübertrefflicher Enthaltksamkeit dem Pylades nur drei Verse gestattet werden, da, wo alle im höchsten Momente der Aufregung sind, in dem furchtbaren Momente, wo Orestes, zerschauernd vor dem Muttermorde, rathlos seinen Freund

fragt. Da mußte Pylades sprechen, und daß er nur da sprach, ist ein Meisterstück Aeschyleischer Kunst. Wie vortrefflich passen die Rollen der Clytaemnestra und des Aegisthus für einen Schauspieler, den Deuteragonisten, wie gut auch die übrigen für einen Schauspieler. So sondert sich das Ganze in Gruppen, die einander feindlich gegenüberstehen. — Welche Schwierigkeiten die Rollenvertheilung in den Choephoren hat, beweisen die schwankenden Urtheile Aller, die darüber geschrieben haben. Lachmann hat (um mit dem Ältesten anzufangen) p. 21. folgende Eintheilung: Protagonistes: Orestes; Deuteragonistes: Elektra, Clytaemnestra; Tritagonistes: Gilissa, Aegisthus, Pylades; Parachoregema: Ancilla, nicht der Sklave, denn er sagt p. 4.: *Nobis autem, ne Aeschylus instituto male sano pervertisse tragoediam credatur, ita videtur, unam de ancillarum chora esse, cujus verbis plerique critici ter quidem servi personam praescribunt* (655. 875. 888. ed. Stanley.) *semel, sed pravo perinde judicio, Electrae* 689. *contra ea non hanc, quippe paulo ante in aedes redire jussam* (710), *cum nutrice colloqui* (728), *et ipsa res docere potest, et alii ante nos viderunt.* Warum ist es verkehrt, wenn Elektra in der fünften Scene den Tod ihres Bruders heklagt? Was ist im Gegentheil natürlicher, als daß Elektra über die Todesnachricht klagt? — Heißt das nicht gewaltsam die Verhältnisse nach eigenem Ermessen, nach vorgefaßten Meinungen zurichten? Denn nur auf diese Weise war es ja Lachmann möglich, daß er die Elektra und die Clytaemnestra, zwei so entgegengesetzte Charaktere, einem Schauspieler zuertheilte. Zwei einander absolut feindlich gegenüberstehende Charaktere hat, so viel ich habe auffinden können, wissentlich erst Sopho-

kles einem Schauspieler übertragen wollen und übertragen können. Freilich bin auch ich gezwungen worden, an zweien Stellen die Personen zu ändern, aber ich lasse gern die eine Stelle, obwohl sie auch Lachmanns Beifall hat, fahren; wenn nur die Worte v. 725. dem Chore gegeben werden. Hierin liegt nichts Gewalttames, sondern etwas durch vielfältige Analogie Begründetes. Und dann soll (wie L. will) einer aus dem Chore als παραχορήγημα so oft auftreten, daß der Chor dadurch zumeist unvollständig wird? In der Rezension beharrt Lachmann bei derselben Meinung. — O. Müller in den Eumeniden theilt so ein: Protag.: Orestes; Deuteragon.: Clytaemnestra, Wärterin (?); Tritagon.: Elektra, Aegisthus, Bote aus dem Hause, Pylades. „Pylades wird als stumme Person von v. 642 an bis v. 707 von einer vierten Person dargestellt, allein wo er von Neuem sprechend auftritt, hat der Tritagonist seine Rolle übernommen, wie die angeführten Scholien bemerken, ἵνα μὴ δ' λέγωσιν.“ So meint also Müller, daß Pylades erst in der Mitte des Drama aufgetreten sei, wo Orestes als eben aus der Fremde kommend, von Neuem auftritt. Ich habe es, um es kurz zu sagen, schicklicher gefunden und wahrer, daß Pylades der beständige Begleiter des Orestes gewesen ist (v. 20). Das Fragezeichen übrigens hat Müller selbst gemacht. Schneider hat: I. Orestes; II. Elektra, die Amme, vielleicht auch der Sklave; III. Klytaemnestra, Aegisthus; IV. Parachoregemata: Pylades und vielleicht der Sklave. — So stimme ich mit Schn. in der Hauptsache überein. — Hermann endlich sagt p. 46: *In Choephoris Orestem cum Aegistho ad παραγωνιστήν, Clytaemnestram ad δευτεργωνιστήν, Electram, nutricem, servum et Pyladem, quatenus is verba facit, ad τριταγωνιστήν referam.* Ich

begreife nicht, wie Hermann so ohne alle Noth den Aegisthus zur Protagonistenrolle macht, da der Deuteragonistes nur noch die Rolle der Clytaemnestra, das andere Ich des Aegisthus zu spielen hat. — Dann folgt Hermann dem Scholium, das von der Verwandlung des ἐξάγγελος spricht p. 23: *Neque in Choephoris, ubi jam Sophoclis exemplo ternos actores adhibuit, Pyladis personam cum hoc numero conciliabimus, nisi statuerimus eundem, qui modo mutus comes Orestem secutus sit, oratione ad ipsum translata servi antecedentis actorem accepisse* (vergl. p. 39). Die Unschicklichkeit und Unmöglichkeit einer solchen Verwandlung hat Lachmann in seiner Rezension aufs Neue hervorgehoben; da Hermann seinen Tadel gegen besagtes Scholion (p. 65 zu der Note 48) zurückweisend, für Schauspieler zweiten und dritten Ranges allerdings eine blitzschnelle Masken- und Costüm-Aenderung bisweilen für nöthig hält. Hermann fügt hinzu: *Hoc tantum concedam, potuisse illic etiam quartum histrionem adhiberi; necessarium fuisse, nemo unquam evincet*. Wenn aber dies nicht Nothwendigkeiten sind, so giebt es wohl keine; nämlich diese: Nach Hermann muß Pylades von zweien dargestellt werden, obgleich für diese stumme Person ein vierter, sei er nun Statist oder Schauspieler ohnehin erfordert wurde. Zweitens mußte der Sklave sich während fünf Versen in das Costüm einer andern Rolle werfen, die auf der Bühne schon in andern Scenen repräsentirt wurde. — Clytaemnestra sieht die Fremdlinge, d. h. den Orestes mit dem Pylades ankommen, als sie spricht: εἶδωμεν εἰ νικῶμεν ἢ νικώμεθα. Mit dem Orestes erscheint Pylades, er ist ja von ihm unzertrennlich. Wie ist es nur möglich, daß der Sklave in so kurzer Zeit, ohne davonzustürzen und daherzustürzen,

Costüm und Maske wechseln konnte. Wenn hier nicht Schicklichkeit und Bequemlichkeit herrschen und bestimmen, so konnte es nirgends geschehen, oder das attische Publikum war ein unfähiges und unmündiges. —

Die Eumeniden machen nicht solche Schwierigkeiten. Die neunte Scene führt uns die drei Schauspieler vor, des Apollon, Orestes, und der Athena. Dafs Orestes, die Hauptrolle, vom Protagonisten gespielt worden, scheint mir ganz natürlich zu sein; Apollon, sein Schützer, wird von dem Deuteragonisten gespielt; vom Tritagonisten die übrigen, die Pythia, Clytaemnestra, Athena. — Grade umgekehrt Lachmann p. 22 (Orestes ist ihm Tritagonist) und Schneider p. 142; Müller dagegen macht Apollon zum Tritagonisten; Pythia, Clytaemnestra, Athena zu Deuteragonistenrollen; Orestes ist ihm natürlich Protagonist. Müller geht von einem an sich richtigen Grundsatz aus: „Es ist dabei angenommen, dafs ohne Noth nicht dieselbe Rolle in aufeinander folgenden Stücken verschiedenen Schauspielern gegeben worden sei.“ Dann gehörte freilich die Rolle der Clytaemnestra in den Eumeniden dem Deuteragonisten. Aber Clytaemnestra, könnte man einwenden, ist ja nicht mehr handelnd, sie erscheint nicht mehr auf der Bühne; warum soll ihre Rolle nicht einem andern Schauspieler zugehören? So lange wir noch nicht feste Prinzipien beim Aeschylus in dieser Beziehung zu erkennen vermögen, müssen wir inneren Wahrscheinlichkeitsgründen vertrauen. Und wenn nur die Rollen überhaupt von einander getrennt sind, so ist es für Aeschylus von geringer Bedeutung, den Deuteragonisten mit dem Tritagonisten zu verwechseln. — Hermann hat dieselbe Eintheilung, welche ich oben aufgestellt habe. Er hält die Rücksicht, welche Müller bei der Rollenvertheilung ge-

habt hat, für unnöthig, und will das berücksichtigen: *No Aeschylum nimis a primitiva singulorum actorum origine et condicione recedere patiamur: quam quum hanc fuisse viderimus, ut quae unus olim Thespidis actor comprehendisset, primum ad δευτερογωνιστήν, deinde ad τριτογωνιστήν delaberentur, quidquid plurium personarum in unum actorem conferendum est, plerumque tertiarum partium esse statuo, δευτερογωνιστήν vero, etiam postquam Aeschylus ad ternarium numerum transierit, quasi supererogatorium habendum esse censeo ita, ut licet pluribus in scenis prodeat, tamen uni tantum eidemque personae exprimendae inserviat, quam fabulae ratio tertiam ad duas alias accedere postulet.* —

Diese Ansicht scheint an sich plausibel, aber sie hat es zu Wege gebracht, daß Hermann im Agamemnon die Clytaemnestra zur Protagonistenrolle gemacht hat. — Ob die Dramen späterer Zeit die Hermannische Ansicht bestätigen, werden wir gleich unten sehen. Daß in den Eumeniden Orestes Protagonistes ist, ist wohl so ausgemacht, daß wir deswegen nicht auf den Inhalt des Drama einzugehen brauchen. Er mußte ja die Götter für sich handeln lassen; er selber konnte sich nicht von dem Muttermorde reinigen; aber das Handeln aller Uebrigen bezieht sich auf ihn, den Mittelpunkt des Drama.

Einen Ueberblick über die Tragödien des Aeschylus und ihre Rollenvertheilung wollen wir am Ende des Büchleins hinzufügen, und dann wird es sich ergeben, ob im Aeschylus eine bestimmte Regel bei der Rollevertheilung erkannt werden kann, und ob auch auf die Rollenabstufung Rücksicht genommen worden ist. —

Wir gelangen jetzt zu den Dramen des Sophokles, welche erweislich alle je dreier Schauspieler bedürfen. —

Die Zeit der meisten Sophokleischen Dramen ist historisch bekannt, nämlich der Antigone, der beiden Oedipus und des Philoktetes; die Zeit der Trachinierinnen ist auch schon hie und da nach zwei Versen dahin bestimmt worden, daß sie unmittelbar nach dem Tode des Perikles zu setzen sei; und trotz den warnenden Worten Welckers trete ich, so lange nichts Besseres aufgefunden, dieser Ansicht, welche sich auf die Verse des Chores 1102 und 3 (ed. Herm.) bezieht, vollkommen bei. So bleiben also noch Ajax und Elektra übrig, zwei Dramen, die gewiß nicht dem Jugendalter des Dichters angehören. Ist ja doch die Elektra wenigstens das Lieblingsstück so manches Philologen und Kunstrichters. Wir brauchen bei den Sophokleischen Dramen nicht so lange zu verweilen wie bei denen des Aeschylus, denn es zeigt sich hier überall eine klare, durchdachte Theorie bei der Rollenvertheilung. Es ist fast, als wufste Aeschylus nicht recht, was er mit dem Tritagonisten anfangen sollte. Er scheint ihn bloß für eine Vermehrung des spielenden Personals gehalten zu haben, und so kam es denn, daß ihm sogar die drei Schauspieler nicht genügten. — Wie Sophokles den Tritagonisten aufgefaßt hat, habe ich oben darzulegen versucht. Wir werden, nachdem wir die Rollen aller Tragödien, auch der Euripideischen gesondert und vertheilt haben, noch einmal darauf zurückkommen. —

Ich beginne mit den Trachinierinnen, ohne auf die Zeit derselben Rücksicht zu nehmen. Warum die Tragödie den Namen von dem Chore hat, habe ich oben zu erklären versucht. Wie trefflich die einzelnen Rollen ihrem Range entsprechen, kann man, auch wenn der Inhalt des Stückes nicht gegenwärtig ist, schon aus den Namen an sich errathen. Der Protagonistes spielte: die

Dejanira und den Herkules. Der Deuteragonistes den Hyllus und den Lichas, der Tritagonistes die Dienerin, Amme, den Boten und den Greis. Hermann hat p. 48 ganz dieselbe Eintheilung, und sie ist wirklich so leicht und natürlich, daß man gegen sie nichts einzuwenden haben kann. Lachmanns Eintheilung kommt recht wunderlich heraus. Pag. 49: I. Hyllus, Lichas; II. Dejanira, senex; III. Hercules, ancilla, nuntius, nutrix. Abgesehen davon, daß Herkules Rolle sich auf diese Weise in der unwürdigen Gesellschaft und Gemeinschaft alter Weiber befindet, gerathen die Rollen nach dieser Eintheilung in jenes klumpige Drängen, das Lachmann zufolge seiner Rezension unschicklich zu finden scheint. Der überaus kurze Chorgesang (v. 943—966), der noch dazu nur zur Hälfte in Betracht kommen kann, da schon mit der Antistrophe der Zug die Orchestra betreten haben muß, soll die Zeit hergeben, in welcher der Schauspieler die Maske, das Costüm einer alten Frau verwechseln muß mit dem diagonal entgegengesetzten Costüm des ewig jungen Helden. So hätte also der Zug schon sich geordnet, und auf die Hauptperson gewartet, die sich nun, nachdem sie sich in furchtbarer Eile umgekleidet, auf das Lager stürzt, um fortan der schlafende Heros zu sein. — Haben wir aber irgendwo eine feine Beziehung zwischen den Rollen eines Schauspielers, so ist es in den Trachinierinnen, ja die Beziehung ist neben aller Feinheit und Schönheit klar und selbst dem geringsten Athener begreiflich. —

Im Ajax haben wir auf gleiche Weise zwei Rollen für den Protagonisten, und es ist zweifelhaft, ob wir mehr dem wunderbaren Spiel des Zufalls, oder dem glücklich ahnenden Gefühl des Dichters es zuschreiben, daß grade diese beiden Rollen, die des Ajax und des Teukros

einem Schauspieler, natürlich dem Protagonisten, zufallen. In dieser Beziehung hat der Ajax eine innere, wie eine äufsere Ähnlichkeit mit den Trachinierinnen, wenn wir nur den Ajax mit dem Herkules, den Teukros mit der Dejanira vergleichen wollen. — Bei der übrigen Vertheilung leiten uns die erste Scène, in welcher drei Schauspieler auftreten, als Athene, Ajax und Ulysses, und die vorletzte, in welcher Agamemnon, Ulysses und Teukros auftreten. Daraus der einfache Schluss, der uns das Grundschema giebt, dafs Agamemnon und Ulysses von verschiedenen Schauspielern gespielt werden. Das Ergebnis des weiteren Verfahrens ist, dafs Ulysses, Tecmessa und Menelaus vom Deuteragonisten, Athene, der Bote und Agamemnon vom Tritagonisten gespielt werden. Hier müssen wir freilich gestehen, dafs eine *divina necessitas* gebietet, die Rollen der Tecmessa und des Menelaus zusammenzubringen. So konnte Sophokles, welcher eine Rollenabstufung auch in der äufseren Vertheilung beabsichtigen mußte, gegen das einmal Geschriebene, Gedichtete nicht handeln; wir sehen auch hier die Rollenvertheilung als etwas Aeufserliches, aufserhalb der Gedichte stehendes bestätigt. — Lachmanns Eintheilung ist die umgekehrte, Ajax, Teukros für den Tritagonisten; Athene, Bote, Agamemnon für den Protagonisten (p. 47), nicht weil Ajax nicht Protagonist zu sein verdient, sondern weil es die Versanzahl gebietet. Hermann nimmt p. 48 für den Deuteragonisten nur die Rollen des Ulysses und der Tecmessa, so dafs der Tritagonistes vier Rollen zu spielen hätte. Dagegen habe ich eigentlich Nichts einzuwenden. Denn der Schauspieler der Tecmessa muß ja noch einmal als Ulysses auftreten und hat somit der Rollen und Scenen genug. Mich hat die Gleichmäfsigkeit der

Vertheilung geleitet, da doch eine wirkliche Rollenabstufung nicht erzielt werden kann. —

In der Elektra ist die Rollenvertheilung leicht, fälschlich, und zugleich eine Rollenabstufung. Elektra ist natürlich Protagonistes. Die erste Scene, in welcher Orestes, der Pädagogus und Elektra (innerhalb des Hauses) spielen, die siebente mit dem Pädagogus, Klytaemnestra und Elektra, die zwölfte mit dem Pädagogus, Elektra und Orestes und die letzte mit Aegisthus, Elektra und Orestes belehren uns zur Genüge über die Eintheilung, nach welcher Klytaemnestra und Orestes dem Deuteragonisten; Chrysothemis, der Pädagogus und Aegisthus dem Tritagonisten zufallen. Dies stimmt mit der Hermannischen Eintheilung vollkommen überein. Lachmann macht den Orestes und die Klytaemnestra zu Tritagonistenrollen. Warum? wenn überhaupt von vernünftiger, bedächtiger Vertheilung die Rede sein soll! Eine Frage wäre noch zu beantworten. Ist Pylades nicht beständiger Begleiter des Orestes? In der ersten Scene ist er zugegen (v. 16), ebenso wo Orestes zum zweiten Male auftritt (v. 1107 und besonders 1373). Natürlich, nachdem der Mord vollbracht ist, erscheint er mit Orestes wieder auf der Bühne (v. 1435, v. 1450). Ob das Sophokles dem Aeschylus nachgebildet oder nicht, ist gleichgültig. Die Alten konnten Orestes ohne Pylades nicht denken, nicht nennen. Aber dieser Pylades kann von keinem gewöhnlichen Statisten dargestellt worden sein, es muß ein wirklicher Schauspieler zu diesem *καφὸν πρόσωπον* gebraucht worden sein. Ob wir einen solchen *παράχορηγµα* nennen, ist zweifelhaft, da Pollux *εἴ τι παραφθέρηται* sagt; wenigstens steht er mit dem *παράχορηγµα* durchaus auf derselben Stufe und hat denselben Ursprung. —

Der

Der Protagonistes im **Philoktetes** ist natürlich **Philoktetes** selbst, der von Krankheit gefesselte und gebeugte Held, der Deuteragonistes **Neoptolemus**, der Tritagonistes spielte den **Ulysses**, den Kaufmann und den **Herkules**. Wie leicht ist in diesem Drama die Rollenabstufung zu erkennen. Natürlich stimme ich wieder mit **Hermann** (p. 48) überein. **Lachmanns** Eintheilung ist höchst merkwürdig: I. **Neoptolemus**, II. **Mercator**, **Ulysses**, **Hercules**, III. **Philoktetes**. Noch merkwürdiger, wie **Lachmann** seine Lehre vertheidigt; Es dürfe, da Alles grade aufgehe, kein Vers aus dem **Philoktetes** gestrichen werden, es müsse vielmehr erst bewiesen werden, dafs **Philoktetes** vielfache Interpretationen erlitten, oder **Sophokles** nachlässig geschrieben habe. — Wenn **Philoktetes** nicht Protagonistes ist, so ist die ganze Lehre falsch, so schwankt überhaupt die ganze Idee, die Rollen einer Tragödie unter drei Schauspieler zu vertheilen, so ist das Verhältniss zwischen Protagonistes, Deuteragonistes und Tritagonistes völlig unklar und nimmer zu enträthseln.

Schwieriger ist die Rollenvertheilung in der **Antigona**. **Hermann** hat das Mögliche gethan, um einer Dreitheilung zu genügen, und ich trete ihm vollkommen bei. Der Protagonistes spielte die **Antigona**, den **Tiresias** und den **Boten**, der Deuteragonistes **Ismena**, den **Wächter**, **Haemon**, **Eurydice** und den ἐξάγγελος, der Tritagonistes den **Kreon**, wenn wir dem **Demosthenes** folgen wollen. — Man kann diese Eintheilung mit dem besten Gewissen vertheidigen; die Rollen passen vortrefflich zusammen. Es ist als ob **Antigona**, nachdem sie zum Tode geführt ist, im **Tiresias** und in dem **Boten** gleichsam als Unheil verkündender, Rache und Unglück weisagender, feindseliger Geist vor ihren Mörder tritt, es ist

als ob Antigona selbst durch die Maske des Tiresias und des Boten zum Kreon spräche, als ob ihr Geist im Tiresias und dem Boten sich wieder verkörpert habe. Der absolute Gegensatz der Antigona ist Kreon, die übrigen Personen des Drama stehen wie hemmende und helfende Mittelglieder zwischen beiden, die Mehrzahl der Antigona zugewandt, wie denn auch der Dichter das höchste Interesse der Zuschauer der Antigona, nicht dem Kreon zuwenden wollte. — So passen auch diese Rollen für einen Schauspieler. Kreon mußte allein von einem Schauspieler dargestellt werden, denn so hatte es Sophokles von vorn herein angelegt, da er ihn selten von der Bühne entfernt. Lachmanns Eintheilung ist eine ganz andere: des Haemon und des Boten Rollen sind ihm *ἐν παραχορηγήματι*, weil ihre Versanzahl nicht mit der übrigen Eintheilung stimmt. Dann heisst es weiter: *primae partes, quas Aeschines τραγωνιστῆσαι fertur, Creontis*. Ich gestehe, dafs mir Lachmanns Meinung nicht recht klar ist, denn ich traue ihm nicht zu, dafs er gemeint habe, Aeschines habe die Protagonistenrolle des Kreon zur Tritagonistenrolle gemacht. Die Rollen ferner des Deuteragonisten sind Antigona und Eurydike; die des Tritagonisten: Ismena, Wächter, Tiresias. Wozu ein *παραχορήγημα*, fragen wir, da es mit der Dreitheilung so vortrefflich von Statten geht, und wozu Kreon als Protagonistes, da die Tragödie 1. Antigona heisst, 2. Kreon noch in späteren Zeiten vom Tritagonisten gespielt wurde? —

Wir haben nun schon an drei Tragödien des Sophokles gesehen, dafs der Protagonistes alsdann mehr Rollen übernehmen mufs, wenn seine Hauptrolle in der Mitte des Stückes zu Ende geht. So ist es mit dem Ajax, mit den Trachinierinnen und so mit der Antigona. Doch können

wir deshalb kein Gesetz, keine Regel daraus machen. Ein solches zu machen läge auf der Hand, wenn z. B. die Tragödien ähnlich den Trachinierinnen benannt worden wären.

Beim Oedipus Tyrannus stimmen Hermann und Lachmann überein, und auch ich habe, ehe ich die Schriften beider kannte, dieselbe Eintheilung gemacht. Protagonistes ist natürlich Oedipus, Deuteragonistes der Priester, Tiresias, Iokasta, der Hirte und der Sklave; Tritagonistes: Kreon und der Bote. Die Menge der Rollen, welche dem Deuteragonisten zufallen, stimmt schlecht mit der Definition, welche Hermann von einem Deuteragonisten zu geben und festzuhalten geneigt ist (p. 47). Und doch müssen wir so eintheilen, da die Rolle des Creon auch in dieser Tragödie, wie in der Antigona dem Tritagonisten historischen Zeugnissen zufolge anheimgefallen sein muß.

Die Tragödie Oedipus Coloneus hat die meisten Schwierigkeiten gemacht. Hermann hat sie pag. 42 aufgezählt. Er gelangt zu dem Resultate: *nihil igitur restat, nisi ut aut quartum histrionem adjungamus, qui Theseum solum per quinque scenas, in quibus apparet egerit, aut ipsam hanc Thesei personam inter omnes tres actores ita dispertiamur, ut pro diversa eorum, quibuscum loqueretur condicione modo tertius, modo secundus, postremoque post Oedipi mortem vel primas partes acceperit.* Indem Hermann Müllers Scharfsinn lobt, daß er jener Ansicht, der Annahme eines vierten Schauspielers, gehuldigt, begnügt er selber sich mit der zweiten, weil von einem vierten Schauspieler dieser Tragödie nirgend die Rede, weil nirgend vier Personen zugleich sprechen, und die stummen Rollen der sonst Sprechenden sogleich auf Andere (Statisten) übergehen könn-

ten; und weil der Charakter des Theseus, wie ihn nämlich Sophokles darstellt, sehr gut dazu passe, von mehreren Schauspielern aufgeführt zu werden. — Dies letztere ist ein so gesuchtes Argument, daß Hermann schwerlich viel Gewicht noch jetzt darauf legen wird. Nichts scheint mir natürlicher als ein παραχορήγημα wirklich anzunehmen, wenn auch die Alten darüber schweigen und nicht gradezu vier Personen in derselben Scene reden. Denn welcher gränzenlosen Verwirrung und Verwicklung entgegen wir dadurch, wenn wir einen vierten Schauspieler annehmen. Der Scenen, wo vier Personen zugegen sind, sind verhältnißmäfsig so viele (ich zähle deren drei), daß ein wirklich klumpiges Drängen entstanden sein muß, wenn dieselbe Rolle bald ein Statist, bald ein Schauspieler spielen sollte. — Das παραχορήγημα hat außer dem Theseus noch den Colonenser und den Boten in der vorletzten Scene zu spielen, das Uebrige giebt sich vortrefflich leicht. Ismena, Polynices, Kreon werden vom Tritagonisten; Antigona vom Deuteragonisten; Oedipus vom Protagonisten gespielt. Wenn einmal ein παραχορήγημα nöthig war, so sehe ich nicht ein, warum, besonders in so später Zeit, dieses, da es doch ein wirklicher Schauspieler sein mußte, nicht auch mehre Rollen zu übernehmen hatte. — Ich gestehe, daß mir Hermanns Eintheilung aus dem, was er darüber sagt, nicht klar geworden ist; er selbst gesteht ein, daß es ein besonderer und sonderbarer Fall sei. — Lachmann hat ebenfalls παραχορηγήματα angenommen (p. 45), und zwar den Civis Coloneus, Ismena und Kreon; dann ist Protagonistes Antigona; Deuteragonistes Oedipus und der Bote; Tritagonistes Theseus und Polynices. Oedipus ist auf ähnliche Weise zur Deuteragonistenrolle gelangt, wie Anti-

gona in der gleichnamigen Tragödie Deuteragonistes, und Philoktetes im Drama gleichen Namens Tritagonistes sein muß. Aber auch wir sind noch nicht alles Zweifels baar und ledig, da man mit Recht die funfzehnte Scene, in welcher Oedipus, Polynices, Antigona und Ismena auf der Bühne sind (v. 1249 ff.), uns entgegenstellen könnte. Ismena ist als *καφὸν πρόσωπον* zugegen von v. 1099 bis 1555. Von v. 1667 tritt sie wieder mit der Antigona auf und bleibt bis zu Ende. Jetzt aber ist sie nicht mehr *καφὸν πρόσωπον*, sondern wirkt mit in dem *κομμῶς*. Einen eignen Schauspieler für die Ismena anzunehmen, sind wir nicht berechtigt; es wären ja dann deren fünf. Aber wir müssen wenigstens einen Statisten einschieben, ein *καφὸν πρόσωπον*, welcher bei allem Stillschweigen eben so gelenk spielen muß, als das Parachoregema und die ordentlichen Schauspieler. Dann wäre, was wir oben zu vermeiden suchten, dennoch von uns zugegeben, nämlich, daß dieselbe Rolle von zweien gespielt wurde. Dieselbe Anwendung möchte auch Hermann getroffen wissen, nur mit dem Unterschiede, daß der Schauspieler der Ismena, der Tritagonistes, die Rolle des Theseus, welcher in diesem Falle Tritagonistes sei, übernehme (p. 21). Aber ich weiß mir nicht anders zu helfen, und denen, welche besser kalkuliren können, setze ich, damit ihnen die Mühe leichter werde, das Scenen- und Personen-Verzeichniß her; und damit sie dann zugleich sehen, welches Verfahren ich bei allen übrigen Dramen der drei Tragiker beobachtet habe.

Scene 1 Vers 1—32 Oedipus, Antigona.

- 2 - 33—80 Coloneus (von V. 28 an sichtbar)

Oedipus, Antigona.

- 3 - 81—116 Oedipus, Antigona.

**Scene 4 Vers 117—323 Chorus (von 111 an sichtbar),
Oedipus, Antigona.**

- 5 - 324—509 Ismena (von 310 an sichtbar
f. Ant.), Oedipus, Antigona.
- 6 - 510—548 Chorus, Oedipus, Antigona.
- 7 - 549—667 Theseus, Oedipus, Antigona.
- 8 - 668—718 Chorus, (Oedipus, Antigona).
- 9 - 719—886 Creon, Oedipus, Antigona,
Chorus.
- 10 - 887—1043 Creon, Theseus, Oedipus.
- 11 - 1044—1098 Chorus, Oedipus.
- 12 - 1099—1116 Antigona, Ismena, Oedipus,
Chorus.
- 13 - 1117—1210 Theseus, Oedipus, Ismena, An-
tigona, Chorus.
- 14 - 1211—1248 Chorus. (Ismena, Antigona,
Oedipus.)
- 15 - 1249—1446 Polynices, Oedipus, Ismena,
Antigona.
- 16 - 1447—1499 Chorus, Oedipus, Antigona,
Ismena.
- 17 - 1500—1555 Theseus, Oedipus, Antigona,
Ismena, Chorus.
- 18 - 1556—1578 Chorus.
- 19 - 1579—1668 Chorus, Nuntius.
- 20 - 1669—1779 Chorus, Theseus, Ismena, An-
tigona.

Die letzte Scene besteht eigentlich aus zwei Theilen, ich habe sie, da sie für die Rollenvertheilung von keinem Belang ist, zusammengezogen. —

Lachmann geht es mit seiner Vertheilung noch weit übler; indem er Ismena's Rolle ganz als *παράχο-*

ρήγημα nimmt, hat er zwei παραχορήγματα anzunehmen, die sprechend auftreten. Denn die Scenenfolge beweiset es, daß Kreon und Ismena nicht von einem παραχορήγημα gespielt werden können. Ueberhaupt pafst der Ausdruck, zumal bei der unbestimmten Definition des Pollux, auf die Personen der Tragödie nur in so fern, als wir mit dem Ursprunge des wirklich vierten Schauspielers einverstanden sind. Wenn wir die Ismena zu Anfang und Ende des Drama von dem Tritagonisten, in der Mitte, wo sie κωφὸν πρόσωπον ist, von einem παραχορήγημα zweiter Klasse, d. h. einem wirklichen κωφὸν πρόσωπον, spielen lassen, so ersparen wir eine Menge Verwirrungen, insbesondere entziehen wir uns der Nothwendigkeit, noch mehr Rollen unter zwei Schauspieler zu vertheilen. — Man könnte ferner einwenden, der Civis Coloneus könne sehr gut vom Tritagonisten gespielt werden, da Ismena erst in der fünften Scène auftritt. Aber ist es nicht dem ganzen Drama weit entsprechender, daß Theseus, der ohnehin παραχορήγημα sein muß, als Coloneus erscheint, wie er nachher als ἄγγελος den Tod des Oedipus verkündigt? Durchaus unstatthaft endlich und das Gefühl verletzend finde ich, den Oedipus, der doch an Stimme und Gestalt so wohl bekannt geworden sein mußte, noch einmal als Boten auftreten zu lassen. Aus einer solchen Anordnung spricht das Bewußtsein einer bemitleidenswerthen Dürftigkeit der attischen Bühne. Konnte es denn den Athenern wirklich nur um die Worte des Dichters, nicht auch etwas um die Persönlichkeit der Darstellenden zu thun sein? Wie viel die Darstellung an sich durch die ganze Rollenvertheilung unter so wenige Schauspieler einbüßen muß, liegt auf der Hand. Denn mögen wir auch

zugeben, daß dadurch verhindert wurde, die geringeren Rollen schlecht zu spielen, so war dadurch doch eine unabweisbare Eintönigkeit und Einförmigkeit hervorgerufen; und wir kommen so immer auf das schon Gesagte, das einzig Wahre zurück: die plastischen Stellungen der Schauspieler waren neben den Dichterworten die einzigen Tugenden und Vorzüge der attischen Bühne. — Wir können nicht den Philoktetes, der zwei Olympiaden früher eingeführt wurde, als Beispiel anführen, um die Ausdehnung, die Größe dieser Tragödie in Vers-, Scenen-, Personenzahl auffallend zu finden, oder um den Ausspruch Müllers dadurch zu rechtfertigen. Das verbieten uns alle übrigen Dramen, die an Personen- und Scenenmenge dem Oedipus Coloneus weit näher stehen, als grade der Philoktetes. Hätte Sophokles einen vierten ordentlichen Schauspieler wirklich eingeführt und gesetzmäßig gemacht, d. h. den vierten Schauspieler fortan nicht mehr *παράχορηγῆμα* sein lassen, so würden wir doch einige Nachricht darüber behalten haben. —

Die Zeitbestimmungen der meisten Tragödien des Euripides sind nicht mehr herzustellen. Welcker hat darin das bis jetzt Mögliche geleistet. — Wir verweisen, bevor wir anfangen mit der Sceneneintheilung, auf das oben gegebene Urtheil; und fast alle Tragödien werden zur Genüge beweisen, daß es damit seine Richtigkeit hat, daß Euripides keinen formellen Zwang kannte oder duldete. Wir sehen aus dem Folgenden, daß Euripides weder an die von Sophokles befolgte Rollenabstufung sich kehrte, noch auch die Anzahl der zu Gebote stehenden Schauspieler berücksichtigte; und wenn es nun wirklich der Fall ist, daß seine Dramen wenigstens durch vier Schauspieler dargestellt werden konnten, so liegt das, wie

schon gesagt, in der Einfachheit aller behandelten Stoffe, und in dem geringen Umfange der zu behandelnden Stoffe. — Wenn wir, (ohne Rücksicht auf die Zeit der Aufführung zu nehmen, und was liegt uns für unsern Zweck an der Zeitbestimmung, da die Euripideischen Dramen alle sammt in das Zeitalter der Sophokleischen fallen,) die Tragödien zuerst betrachten, welche von der Rolle des Protagonisten ihren Namen erhalten haben, so müssen wir uns auch hier wieder Hermann anschließen, oder vielmehr freue ich mich, daß ich fast durchaus mit Hermann übereinstimme. Die sogenannten Protagonisten-Tragödien des Euripides sind auch für die Vertheilung die einfachsten. Lachmann hingegen hat fast überall ein παραχορηγημα annehmen müssen, nämlich in der Hecuba, Orestes, Medea, Hippolytus, Andromacha, Iphigenia Aulid., Iphigenia Taur., Rhesus, Electra; außerdem noch in Phoenissae, Supplices, Troades, Bacchae — so daß nur für vier Dramen nach seiner Methode die Dreitheilung paßte: Alcestis, Heraclidae, Ion und Hercules furens. — Durch einen solchen Überblick könnte man von vorn herein abgeschreckt werden, beim Euripides nach Regeln zu verfahren, und wir müssen wirklich hier so leise wie möglich auftreten, und so leise nachspüren, als ob wir ein Spiel trieben mit den Scenen und Personen, denn so nähern wir uns am besten und gewissesten den ursprünglichen Plänen und Absichten dieses Dichters. Es ist damit keinesweges ein Tadel ausgesprochen worden, denn wie könnte, wenn nicht in dem Göthischen: Was ich gemalt hab', hab' ich gemalt, das so vollkommen wie irgend Etwas auf Euripides paßt, dem Euripides eine größere und vollkommnere Rechtfertigung gegeben werden. Mögen wir nun eben so viel παραχορηγήματα auffinden und annehmen müssen

als Lachmann, so stimmt dies ganz mit unserm Vorhaben und den aufgestellten Ansichten, nicht aber, so scheint es mir wenigstens, mit der einmal angenommenen Versdivision Lachmanns. Denn das παραχρησθημα kann vor allen Dingen nur da eintreten, nur da angewendet worden sein, wo die Hauptpersonen schon untergebracht sind, oder wo nach der Vertheilung noch Personen übrig blieben. Nach der Lachmannischen Theorie könnte aber sehr wohl der Fall eintreten, daß die Versanzahl geböte, die sonst unbestrittenen Rollen eines Protagonisten zu einem Parachoregema zu machen.

In der Hekuba sind in der fünften Scene auf der Bühne Odysseus, Hecuba, Polyxena; in der letzten Agamemnon, Hecuba, Polymestor. Die Eintheilung läßt sich leicht machen, und auf zweierlei Weise: ich habe so eingetheilt: I. Hecuba; II. Polyxena, Famula, Polymestor; III. Polydorus, Odysseus, Talthybius, Agamemnon. — Eine rechte Rollenabstufung ist nicht zu erkennen. Zudem schwanke ich, ob ich nicht die Rolle des Polydorus ebenfalls auf den Deuteragonisten übertragen soll. Sie fügt sich auf gleiche Weise in Beides; und es wäre natürlicher, wenn beide Kinder der Hecuba von demselben Schauspieler dargestellt würden. Die Rolle des Polymestor ist aber so diagonal entgegengesetzt den drei übrigen, daß ich nicht weiß, wie dies in Einklang zu bringen. Denn die Rollen des Polydorus, Polyxena und der Dienerin sind durchaus leidende, in die Handlung nicht mit eingreifende. Wie ganz anders stehen sich in Sophokles Electra die Rollen des Orestes und der Clytaemnestra gegenüber, die von demselben Schauspieler gespielt wurden. Dann aber suchte ich die Rollen des Odysseus, Agamemnon und Talthybius zusammenzuhalten, als die von vorn

herein der Hecuba feindlich gegenüberstehenden. Auch Hermanns Eintheilung ist eben so rathlos (p. 48); er gibt dem Deuteronistes die Polyxena, Talthybius und Agamemnon, so daß für den Tritagonistes Ulysses, die Dienerin, Polymestor und Polydorus bleiben. Dann verkündete der Schauspieler zugleich auch als Herold ihren Opfertod; und das möchte ich gern vermeiden, indem ich die Regel befolge, daß die Schauspieler mehrerer Rollen entweder ähnliche oder gleiche (freundliche) Charaktere, oder ungleiche (einander feindliche) darstellen. — Talthybius und Agamemnons Charaktere sind aber weder dem Charakter der Polyxena entgegengesetzt, noch ihm ähnlich, und was die Gesinnung der dargestellten Personen betrifft, so passen Polydorus, Polyxena und die Dienerin in ihrem Verhältniß zur tragischen Hauptperson, zu der sich am Ende doch alle übrigen Personen in Beziehung stellen müssen, weit besser zusammen, und mit diesen der Hecuba so freundlichen Personen finden wir den Polymestor, den der Hecuba von Allen am feindlichsten Gesinnten, den ihr Verhaßtesten zusammengereiht und von einem Schauspieler dargestellt. So hätten wir eine leidliche Rollenabstufung hergestellt. — Das Parachoregema, welches Lachmann anzunehmen genöthigt wird, soll die Rollen des Polydorus und der Polyxena umfassen, dann spielte den Agamemnon allein der Tritagonistes und der Deuteronistes die vier übrig bleibenden Rollen des Ulysses, Talthybius, Polymestor und der Dienerin. (p. 52.) — Auch hier übergeht Lachmann, wie anderswo, bei der Versählung die *cantica* — und das nur theilweise — *nisi quod canticorum pars in colligendo numero praetereunda fuit*; und setzt dann hinzu: *De personarum distinctione in posterum non dubitabitur.*

— Wenn sich aber, abgesehen von der so hemmend hier auftretenden Division, die Personen, sogar auf mehrere Arten, unter drei Schauspieler so vortrefflich vertheilen lassen, so ist kein erdenklicher Grund vorhanden, einen vierten Schauspieler herbeizuholen. —

Ganz anders verhält es sich mit: **Orestes**. Schon das Argumentum sagt: τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηρῆς εὐδοκίμωντων· χείριστον δὲ τοῖς ἡξεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φραῦλοι ἦσαν, und ein anderes: τὸ παρὸν δρᾶμα ἔστιν ἐκ τραγικοῦ κομικὸν (vergl. Welcker p. 539). In der dritten Scene sind Orestes, Menelaus, Tyndareus auf der Bühne. Darnach theile ich so ein: Protagonistes: Orestes; Deuteragonistes: Elektra, Menelaus; Tritagonistes: Helena, Hermiona, Tyndareus, Nuntius, Phryx, Apollon. Parachoregema: Pylades. In der zwölften Scene, wo die Stimme der Helena aus dem Skenengebäude erschallt, muß leider der Protagonistes seine Stimme hergeben, denn die beiden andern Schauspieler sind als Elektra und Hermiona auf der Bühne. — Diese Eintheilung bedarf, ich gestehe es, noch sehr der Vertheidigung. Ich denke mir Pylades wiederum als steten, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, wenn ich auch nicht recht begreife, was für eine Figur er in der Anfangsscene gespielt hat, und welche Stellung er immer beobachten mußte. Wir müßten aber ohnedies ein παραχορήγημα annehmen. Pylades könnte zwar, wo er spricht, von dem Tritagonisten dargestellt worden sein, aber wir gerathen da wieder in jenes Drängen, jene Verwirrung, und machen den Tritagonisten zu einem wahren Heros der Darstellung. Pylades Rolle ist, wie es auch nicht anders sein konnte, so stereotyp aufgefaßt und dargestellt worden, daß sie schon deswegen wo möglich von Schauspielern desselben

Ranges aufgeführt werden mußte. — Die Rolle des Phryx paßt schlecht zu den übrigen, die der Tritagonistes zu spielen hatte, denn wir haben hier dasselbe zulassen müssen, was wir oben bei Hecuba und sonst absichtlich zu vermeiden suchten, nämlich den Tod der Helena durch denselben Schauspieler als Phryger verkündigen zu lassen. Dafür passen aber auch die anderen Charaktere gut zusammen, sie haben sowohl mit einander die größte Ähnlichkeit, als auch in Beziehung auf den Protagonisten Orestes eine gleiche Gesinnung und Tendenz. — Hermann sagt p. 54: *Orestis denique dubitari nequit, quin ἐπώνυμος primas partes gesserit, cujus semel tantum v. 850 nuncius vi- ces suscipit; secundas superius (p. 28) Electrae, tertias Menelao detulimus, neque causa apparet, cur aliter statuamus, quanquam fabulae oeconomia etiam eam distributionem patietur, ut Menelaus eundem cum Electra histrionem accipiat, proque illo Tyndareus et Apollo ad τραγῳδιστὴν rejiciantur, cujus utique tam multiplices in hac fabula partes sunt, ut praeterea etiam Helenam, Pyladem, Hermionam et mancipium Phrygium agere debuerit.* Lachmann theilt so ein: I. Orestes, Nuntius; II. Electra, Tyndareus; III. Pylades, Helena, Hermione, Phryx, Apollo. Parachoregema: Menelaus. — So kommt denn Menelaus zum Parachoregema, da wir doch eine stehende Figur fürs Parachoregema am Pylades haben und haben können. Dann hat es Hermann in so fern am wahrscheinlichsten gemacht, als er mit drei Schauspielern angekommen; aber man bedenke dabei die unmanierliche Verwandlung des Orestes in den Boten; wie klar liegt, wenn wir diese zugeben, darin wieder die Dürftigkeit der attischen Bühne zu Tage. Wir können vielmehr, und das

geben uns alle Dramen, dreist behaupten, daß, sobald der Protagonistes bis ans Ende des Drama dieselbe Rolle zu spielen hat, er inzwischen nicht zur Aushülfe für kleinere Nebenrollen gebraucht worden ist. Etwas ganz anderes ist es mit dem Protagonisten des Agamemnon bei Aeschylus, des Ajax, der Dejanira und der Antigona bei Sophokles.

Schneller können wir über die Medea hinwegeilen. In diesem Drama sprechen nirgends drei Personen in einer Scene, wir können also keine Scene der Eintheilung zum Grunde legen. Protagonistes: Medea; Deuteragonistes: Iason, Creon, Pädagogus; Tritagonistes: die Amme, der Bote, Aegeus. Hermann und Lachmann stimmen überein (p. 48 und p. 41); beide geben dem Deuteragonisten die Rollen der Amme und des Iason; dem Tritagonisten vier: des Boten, Aegeus, Creon und Pädagogus. — Hermann ist wohl seiner Definition zu Liebe der Lachmannischen Eintheilung gefolgt, indem die weiblichen Rollen dem Deuteragonisten anheimfallen sollen. Dann könnte man auch einwenden, daß der hier vorkommende Creon, gleichwie anderswo, von vorn herein Tritagonistenrolle sei. — Was den Contrast der Charaktere betrifft, so wird er eben so durch die Rollen des Iason und des Pädagogus, wie durch die des Iason und der Amme hervorgerufen. Dazu gibt Hermann ja vom Tritagonisten auch die Erklärung, daß er wo möglich viele Rollen, die jede nur einmal erscheinen, zu spielen hätte; und dieser Definition widerspricht er selbst, wenn er den öfter, d. h. zu ganz verschiedenen Zeiten auftretenden Pädagogen zum Tritagonisten macht. Bei einer so leicht zu machenden Eintheilung sehen wir, wie sich das Eine und das Andere vertheidigen läßt; wir führen für jede Vertheilung besondere Gründe an, und kön-

nen eben daraus abnehmen, wie die Dichter nach Gutdünken und Zufall, wenn sie wollten, abtheilen konnten. Dafs Medea ein *παρηγόρημα* zu sprechen hat, ist gut von Lachmann bemerkt, wenn er aber hinzusetzt: *illo enim tempore Euripides nondum ausus esse videtur pueros loquentes in scenam producere*, so ist das in diesem Falle unnöthig zu bemerken, da der Mord der Kinder hinter Scene vor sich geht, vor sich gehen mufs.

Im Hippolytus treten in der siebenten Scene Hippolytus, die Amme und Phaëdra auf, und in der letzten sind Hippolytus, Artemis und Theseus zugegen. Darnach mufs wohl so eingetheilt werden: Protagonistes: Hippolytus; Deuteragonistes: Phaëdra, Theseus, Venus. Tritagonistes: Diener (des Hipp.), beide Boten, Diana, Amme. Es ist wahr, der zweite Bote mufs rasch machen, um eine Diana zu werden, doch vergeht Zeit genug während des Chorgesanges (v. 1213—1221), und wenn sich auch Diana in einer unwürdigen Gesellschaft befindet, so können wir doch nicht anders eintheilen, wenn wir nicht ein *παράχορηγμα* annehmen wollen, da ja schon mit allem Rechte von Lachmann ein *παρασκήμιον* zu Anfang statuirt worden ist. Dafs die Rolle der Aphrodite übergeht in die der Phaëdra ist ein höchst glückliches, vom Euripides vielleicht berechnetes und vorhergesehenes Ereigniß, das seinen Eindruck nicht verfehlt haben kann. Und wie gut die Rolle des Theseus für den Deuteragonisten paßt, welcher das feindliche Verhängniß, das dem Protagonisten Hippolytus droht und ihn ereilt, in so verschiedenen Gestalten darstellt, mag wohl Jeder gleich fühlen. Lachmann hat p. 46 aufser dem *παρασκήμιον* ein *παράχορηγμα* in dem ersten Boten angenommen, und damit die Versanzahl und die Zahl der *ῥήσεις* herauskomme, läßt er den

Schauspieler des Hippolytus zugleich auch den zweiten Boten spielen; die übrige Eintheilung ist dieselbe, wie ich sie angegeben. Eben so wenig wie Orestes des Boten Kleid angezogen hat, wird auch Hippolytus, der bis ans Ende des Drama mitspielt, in einer Zwischenscene zu einem Boten geworden sein. — Hermanns Eintheilung p. 48 ist plausibel: denn er gibt dem Deuteragonisten die Rollen der Venus, Phaedra und Diana. Diana kommt dadurch allerdings in bessere Gesellschaft, und wir hätten dann entgegengesetzte Rollen vereinigt. Ich sehe aber keinen Grund ein, warum Theseus Tritagonistes sein soll, da er in so vielen Scenen zu thun hat und mit den Boten zusammenkommt, die also dann *παράχορηγῆμα* sein müßten. Hermann schweigt darüber, denn ich weiß die Worte: *ut reliquae personae praeter nuncios, quos argumenta sua sequi dixi, sua sponte tertio actori cedant*, mir nicht recht auf diese Tragödie zu deuten. Die neunte und eilfte Scene, in welcher die beiden Boten und Theseus zugegen sind, gebieten uns also, den Theseus zum Deuteragonisten zu machen und die Diana vom Tritagonisten spielen zu lassen. —

Schwieriger ist die Eintheilung bei der Andromacha. In der achten Scene sind Andromacha, Menelaus und Peleus auf der Bühne; mit dem Schlusse dieser Scene verläßt Andromacha die Bühne und tritt nicht wieder auf. Es ist natürlich, daß Andromacha vom Protagonisten gespielt wurde, aber da ihre Rolle fast in der Mitte des Stückes zu Ende geht, muß der Protagonistes, ähnlich wie in jenen oben behandelten Sophokleischen Dramen, noch eine andere Rolle übernehmen, und das kann wohl keine andere sein, als die des Orestes (oder wie Lachmann will, die Amme und der Bote). Also Protagonistes: Andro-

dromacha, Orestes; Deuteragonistes: Hermiona, Peleus, Dienerin (aus der ersten Scene); Tritagonistes: Menelaus, Amme, Bote, Thetis. — Und doch kommen wir bei dieser Eintheilung nicht ohne παραχορήγημα fort; dies ist die kleine Rolle des kleinen Molossus, die für keinen der drei ordentlichen Schauspieler passen kann, wenn wir nicht etwa die zu künstliche und dabei doch dürftige Aushilfe anwenden wollen, daß der Molossus ein κωφὸν πρόσωπον gewesen sei, und ein hinter ihm stehender Schauspieler (der aber nur wieder ein παραχορήγημα sein kann) die Lamentationen des kleinen Menschen hergesagt habe. Denn den Molossus für die Rolle des Tritagonisten zu nehmen, kann nur eine Übereilung sein, oder eine Folge der Anordnung, nach welcher Menelaus, wie Lachmann will, παραχορήγημα sein soll. Wie kann aber nur ein so integrierender Theil des Drama, wie die Rolle des Menelaus, παραχορήγημα sein, wenn nicht die Noth dazu, wie im Oedipus Coloneus, uns und auch, meine ich, den Dichter zwingt. Zu der Nebenrolle des Molossus, die Euripides, wenn er nicht so weinerliche Scenen liebte, hätte ersparen können, konnte zwar ein Erwachsener, jedenfalls aber nur ein kleiner, zwergartiger Schauspieler genommen worden sein, wenn wir nicht ganz in's Unnatürliche gerathen sollen. — Die Rollen des Orestes und der Andromacha passen gut zusammen, besonders was ihr Verhältniß zur Hermiona betrifft. Hermiona und Peleus sind wieder zwei entgegengesetzte Charaktere, wie wir das schon oft in den Rollen des Deuteragonistes angetroffen haben. Auch eine Rolleabstufung kann man wahrnehmen, indem in Bezug auf Andromacha, Hermiona und Peleus zunächst Unheil und Heil über bringen, Menelaus dagegen untergeordneter, als ein Werkzeug seiner Tochter

erscheint. So fügte sich Alles ganz leidlich, und doch können wir uns nicht ganz mit dieser Personen- und Rolleneintheilung begnügen, obwohl wir keine bessere anzugeben wissen: denn die Tendenz des Stückes, der Grundgedanke haftet nicht an dem Protagonisten, sondern an dem Verhältnisse der Andromacha zur Hermiona; nicht die Leiden der Andromacha ziehen das ganze Interesse der Zuschauer an sich, sondern das Drama ist eine Art Charakterschilderung, welche eine Idee des Euripides versinnlicht, die aus seinem, wie ich glaube nicht zu läugnenden Weiberhasse entsprungen ist; es soll eine Darstellung des Unglückes sein, welches böse Weiber anrichten können. Auf diese Erklärung paßte Hermiona eher zum Protagonisten, und doch stellte Euripides dadurch, daß er dem Stücke den Namen: Andromacha gab, die Rolle dieser unbezweifelt über die der übrigen. So ist denn dies Drama mehr ein ethisches, eine Sittenschilderung, als ein historisches (mythisches). —

Auch Hermann weiß nicht recht mit der Eintheilung fertig zu werden, wenigstens schliesse ich das aus seinen eignen Worten. Er hält ebenfalls den Molossus für ein παραχορήγημα (p. 52). Nach seiner Auseinandersetzung gehörten dem Protagonisten die Rollen der Andromacha und des Orestes; die des Peleus, der Dienerin und der Amme dem Deuteragonisten; Menelaus hingegen, Hermiona, Thetis und der Bote dem Tritagonisten. Daß Hermiona vom Tritagonisten gespielt werde, vertheidigt H. so: *Neque aliae Hermionae partes esse videntur, quae licet nusquam cum Peleo congreduatur, vix tamen verisimile est mulierem recens nuptam eundem cum sene decrepito, mariti sui avo* (nun rüstig war er ja noch, wenn der Chor sagt: σπουδῇ

τιθέμενα δεῦρο γηραιὸν πόδα (v. 526), und in der ganzen Unterredung mit Menelaus zeigt er sich überaus kräftig), *actorem habuisse; ut omittam Euripidem, nisi idem Hermionae et Menelai actor esset, aliquando certe con-gredientes inter se patrem et filiam facturum fuisse.* Dafs Euripides geflissentlich und mit Vorbedacht den Menelaus und die Hermiona von demselben Schauspieler spielen lassen wollte, läugne ich entschieden, nachdem so viele Beweise schon zur Hand sind, dafs eine solche Vertheilung nur zufällig manche Rollen zusammenbringen kann, die *a priori* so eng verbunden scheinen. Wollen wir aber nach wirklicher Rollenabstufung trachten, so müssen wir auf den Charakter selbst, so viel es irgend möglich ist, Rücksicht nehmen, nicht auf die Zufälligkeit des verschiedenen Alters. Und überdies gaben die Dichter auf Nichts weniger als auf die Zeitverhältnisse und das wirkliche Alter ihrer Charaktere. Das beweiset zur Genüge die ganze Geschichte der Pelopiden. Denken wir nur an Andere, an Penelopes ewige Jugend, an Ulysses; denken wir an die Elektra und die Iokasta des Sophokles. — Lachmanns Eintheilung habe ich zum Theil schon berührt. Sie ist folgende: I. Andromacha, nutrix, nuntius; II. Hermiona, Peleus; III. Puer, Orestes, Thetis; παραχορήγημα: Menelaus, ancilla. p. 47.

In der Helena sind in der fünften Scene auf der Bühne: Helena, der Bote, Menelaus, in der sechsten Helena, Menelaus, Theonoe, in der achten Helena, Menelaus, Theoklymenus. — Der Protagonistes spielte: Helena; der Deuteragonistes: Menelaus, den zweiten Boten aus der vorletzten Scene, und die Dioskuren, d. h. Castor; der Tritagonistes: Teukros, anus, den ersten Boten aus der fünften Scene, Theonoe,

Theoklymenus. Hier geht Alles ohne Schwierigkeiten, und wir könnten sogleich zu einer andern Tragödie übergehen, wenn nicht Lachmanns Eintheilung uns nöthigte, Etwas zur Vertheidigung unserer Eintheilung zu sagen. Lachmann hat den zweiten Boten zum παραχορήγημα gemacht p. 54, und dann so die Rollen geordnet: I. Menelaus; II. Helena, Dioscuri; III. Teucer, Anus, Nuntius prior, Theonoe, Theoclymenus. Wir können den Menelaus in der Helena sehr gut mit jenem in der Andromacha vergleichen; wie er dort den Plänen seiner Tochter sein Handeln unterordnet, so führt hier Menelaus die Pläne seiner Gattin aus, die sie zu ihrer eignen Befreiung ersonnen hat. (Den Menelaus hat Euripides überhaupt mit gar wenig Tugenden ausgeschmückt, er stellt ihn vielmehr fast durchgängig als einen sittlich Verdorbenen dar, so besonders in der aulischen Iphigenia.) Die ganze Tragödie soll sich ja um die Befreiung der hier sittlich rein aufgefaßten Gattin aus Aegypten drehen. Helena selbst thut durch ihre klugen Anschläge das Meiste dazu; Menelaus handelt nur in ihrem Sinne. So müßte denn, abgesehen von dem bedeutungsvollen Namen der Tragödie, Helena schon deswegen Protagonistes sein; und so müssen wir, da sonst gar Nichts entgegensteht, die oben gegebene Anordnung bestehen lassen. Dafs Menelaus und die Dioskuren einem Schauspieler zufallen, ist ein artiger Zufall, und vielleicht vom Dichter beabsichtigt. Denn bei weit auseinanderliegenden Rollen konnte allerdings der Dichter ziemlich gewifs voraussagen, ob sie einem Schauspieler angehören würden. Endlich macht Lachmann ohne Noth (für uns, nicht für ihn) den zweiten Boten zum παραχορήγημα, da er sich vortrefflich vom Deuteragonisten spielen läßt, welchem dann noch Zeit genug übrig bleibt,

sich alsbald zur Würde des sprechenden Dioskuren zu erheben. Eine eigentliche Rollenabstufung vermag ich in dieser Tragödie nicht zu erkennen. —

Eben so leicht für uns ist der Ion einzutheilen. In der vorletzten (dreizehnten) Scene sind Ion, Creusa, Pythia zugegen, in der letzten Athena, Creusa, Ion und in der fünften Xuthus, Creusa und Ion. — Creusa ist fast in eben so viel Scenen auf der Bühne als Ion; sie muß, nach der ganzen Anlage des Stückes, vom Deuteragdisten gespielt worden sein, und es ist nicht nöthig, dem Deuteragdisten außer dieser bedeutenden Rolle noch eine andere zu geben. Die kleineren Rollen liegen so weit von einander und kommen so gar nicht in Collision mit einander, daß sie vom Tritagdisten mit aller Bequemlichkeit gespielt werden können. Wir haben also folgende Eintheilung: I. Ion; II. Creusa; III. Hermes, Xuthus, Paedagogus, Servus, Pythia, Athena. Da könnte der Tritagdistes unbillig angestrengt erscheinen, aber eine andere Eintheilung ist nicht zu machen, da es jedenfalls unstatthaft ist, dem Protagonisten noch eine Zwischenrolle zu übertragen. Die Rollen des Pädagogus und des Sklaven sind die einzigen, die man mit Gewalt anderswo unterbringen könnte, beide beim Protagonisten. Aber Nichts, wie gesagt, veranlaßt oder zwingt uns gar dazu. — Hermann hat p. 48 ganz dieselbe Eintheilung. Lachmann hingegen, und das hat wieder der ominöse Divisor 7 verschuldet, folgende, p. 48: I. Mercurius, Xuthus, Paedagogus, Pythia, Minerva; II. Ion, Servus; III. Creusa. Wenn aber irgendwo die Hermannische Definition eines Deuteragdisten und Tritagdisten paßt, so ist es obige, unsere Eintheilung, nicht die Lachmannische.

Bei der Elektra leiten uns die fünfte Scene, in wel-

cher Elektra, Orestes und Pylades, und die sechste, in welcher der Landmann, Elektra, Orestes und Pylades auftreten. Pylades ist, da Orestes wiedererscheint (Sc. 9, v. 507), auch wieder da. Wir haben wieder den stehenden, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, mithin auch in dieser Tragödie ein παραχορήγημα, wenn auch ein κοινὸν πρόσωπον (deren giebt es hier noch mehr, von diesem grundverschiedene, nämlich Diener des Landmanns und des Orestes v. 332 u. 366). — Elektra ist Protagonistes; der Deuteragonistes spielte: Orestes; der Tritagonistes die übrigen, die so von einander liegende Scenen haben wie die Tritagonistenrollen im Ion, nämlich: den Landmann, den Alten aus Scene 8 u. 9, den Boten aus Scene 11, Klytaemnestra aus Scene 13, die Dioskuren (Castor) aus der letzten Scene. — Hermann hat es unterlassen, über die Eintheilung der Elektra besonders zu sprechen. Wenn er aber p. 29 seiner Definition zu Liebe die Clytaemnestra eine Deuteragonistenrolle nennt, so ist das wohl ein Versehen, denn es ist platterdings unmöglich, daß Orestes, der v. 920 abgeht, da seine Mutter sich nähert, nach 10 kurzen Chorversen in der Rolle der Mutter angefahren kommen kann, zumal da die Rolle mit so großer Bequemlichkeit und Wahrscheinlichkeit (die bedeutenden, während der ganzen Tragödie agirenden Rollen hatten keine Zwischenrollen zu übernehmen) dem Tritagonisten anheimfällt. Dann nimmt Hermann p. 24 hier wie anderswo andere, den Pylades als κοινὸν πρόσωπον, nicht als παραχορήγημα, um möglichst die Dreitheilung zu bewahren. Auch Lachmann hält die κοινὰ πρόσωπα keiner Erwähnung werth, hat aber außerdem ein wirkliches παραχορήγημα in dem Boten aufgestellt, und ausserdem Elektra zum Tritagonisten, Orestes zum Protagonisten, die übrigen zu Deuteragonisten machen müssen (p. 51).

Wir haben hier denselben Fall wie in Ion und der Helena; und es liegt auch hier auf der Hand, daß Euripides, wie er dem Stücke den Namen gab, so auch die Elektra Hauptrolle sein lassen wollte, indem er nicht sowohl den Orestes als Muttermörder darstellen, als vielmehr das Elend und die unwürdige Lage und Hilflosigkeit der Elektra schildern wollte. Sie ist es ja auch, die den zagenden und zweifelnden Bruder antreibt zum Morde. Orestes, der Deuteragonistes, erscheint so wieder als Werkzeug des Protagonisten. —

In der taurischen Iphigenia fragt es sich zunächst, ob Pylades wieder παραχορήγημα ist, oder ordentlicher Schauspieler. Er hat in dieser Tragödie zu sprechen und verhältnißmäßig viel zu sprechen und in verschiedenen Scenen, so daß er, zufolge der sechsten Scene, in welcher Iphigenia, Orestes, Pylades mit einander reden, Tritagonistes sein müßte. Dann wäre die Eintheilung folgende: I. Iphigenia; II. Orestes und Thoas; III. Pylades, der Hirte, der Bote und Athena. Ist aber ein παραχορήγημα anzunehmen, so ist das jedenfalls Pylades, das stehende und wohl allbekannte; nicht, wie Lachmann annehmen muß, Athena. Die Verwandlung des Boten zur Rolle der Athena muß freilich etwas eilig vor sich gehen, nämlich während der fünfzehn Verse, die der Chor und Thoas sprechen, aber sie kann genügend bewerkstelligt werden. Hermann, welcher Orestes zum Deuteragonisten macht, nennt Thoas p. 20 eine Tritagonistenrolle, dann müßte der Bote aus der vorletzten Scene Deuteragonistes sein und Athena ebenfalls. Das hat aber Hermann p. 48 anzugeben vergessen, indem er als Deuteragonisten nur den Orestes nennt. So müssen wir bei der obigen Eintheilung behar-

ren und die Rollen stimmen vortrefflich zusammen. Der Deuteragonistes hat wieder zwei entgegengesetzte Charaktere zu spielen, und der Tritagonistes wieder den *deus ex machina*. Lachmann hat p. 55 auſser dem παραχορήγῃα der Athena den Hirten (in der vierten Scene) zum Deuteragonistes gemacht.

Jetzt nun gehen wir über zu den vier Dramen: Alcestis, Iphigenia in Aulis, Rhesus und der rasende Herkules. Wir nehmen sie deswegen zusammen, weil sie sich von den oben behandelten darin wesentlich unterscheiden, daß es zweifelhaft ist, ob die namengegebende Rolle zugleich Protagonistenrolle ist. In den früheren Dramen ist es so, und dies könnte uns von vorn herein dazu bewegen, auch bei diesen Dramen, wenn es irgend thunlich und möglich ist, der namengegebenden Rolle den Protagonistenrang zu vindiziren; aber wir finden durch diese vier Dramen vielmehr das oben gegebene Urtheil bestätigt, daß Euripides sich weder um die Rollenabstufung, noch um künstlerische Sonderung der Rollen viel gekümmert. —

In der aulischen Iphigenia ist die Rolle der Iphigenia nicht die hervorragendste an Gröſſe und Ausdehnung; die Rolle der Clytaemnestra überbietet sie. Der Scenen, in welchen drei Schauspieler auftreten, sind merkwürdig viele: in der dritten sind es Agamemnon, Menelaus, der Greis, in der fünften Clytaemnestra, Iphigenia, Agamemnon, in der achten der Greis, Achilles, Clytaemnestra, in der zehnten wieder Clytaemnestra, Iphigenia, Agamemnon, in der zwölften Clytaemnestra, Achilles, Iphigenia, in der letzten der Bote, Clytaemnestra, Agamemnon. Darnach theile ich so ein: I. der Greis, Iphigenia, der erste und der zweite Bote; II. Menelaus, Clytaemnestra; III. Achilles, Agame-

innon. — Lachmanns Urtheil über die ganze Tragödie ist darum merkwürdig, weil es sich auf die Grundzahl bäsirt, und dadurch den Urtheilen aller Kritiker entgegentritt. Er sagt kecklich p. 55: *Sed de priore Iphigenia quod dicturus sum, non dubito quin plerisque difficile futurum sit ad assentiendum. ajo enim hanc ipsam quam legimus tragoediam et versibus totidem et orationibus, quot hodie exstant, in theatris olim versatam esse. Atque hoc quidem, ubi numeros subduxerimus, apparebit, etc.* Er weist den Stobaeus mit seinen heterogenen Fragmenten zurück, und erklärt die vorkommenden Verdächtigungen so: *Caeterum verba genuina ubique servata esse, nemo sanus contenderit. Immo vel maxime certum est esse in hac tragoedia quaedam non tam a librariis corrupta quam in deperditorum locum suffecta, etc.* — Er nimmt ein παραχογήγημα an, den zweiten Boten in der vorletzten Scene, welchen ich dem Protagonisten übergeben habe. [Der Sklave (v. 758 ff.) ist vielmehr derselbe Alte, der in den ersten Scenen vorkommt, und der Bote, welcher Clytaemnestras und Iphigeniens Ankunft verkündigt (v. 367 ff.), ist vom Protagonisten dargestellt]. Dann macht L. Menelaus und Clytaemnestra zu Protagonisten-, Agamemnon und Achilles zu Deuteragonisten-, Iphigenia mit den übrigen zu Tritagonistenrollen. In dem letzten stimmt Hermann mit L. überein (p. 50); sonst aber sind ihm Agamemnon und Achilles Protagonisten- und Clytaemnestra und Menelaus Deuteragonistenrollen. Er vergleicht dabei die Iphigenia mit dem Agamemnon des Aeschylus, dessen Titelrolle er ebenfalls dem Tritagonisten gegeben hat. — Auch ich kann diese Vergleichung zulassen, und muß aus demselben Grunde, den ich oben auf-

geführt habe, um Agamemnon als Protagonisten zu behalten, auch hier die Iphigenia vertheidigen. Der Wächter dort und der Herold haben große Aehnlichkeit mit dem Alten und dem Boten. Dafs der Schauspieler der Iphigenia noch einmal am Schlusse auftreten mufs, liegt in der Nothwendigkeit der Scenenfolge, und das hat uns eben bewogen, diese Tragödie von den vorher besprochenen abzusondern. Da die Rolle der Iphigenia verhältnismäfsig klein ist, so ist es, wie wir schon in so manchen Dramen gesehen haben, nothwendig, dafs der Schauspieler derselben noch andere Rollen übernimmt, damit wir nicht in den Fall kommen, ein Parachoregema annehmen zu müssen. — Und die Rolle der Iphigenia endlich ist so schwierig darzustellen und erfordert einen so geübten Schauspieler, mehr denn alle übrigen Rollen, dafs wir schon deswegen ihr den ersten Rang zuerkennen mufsten, wenn nicht auch die ganze Tendenz der Tragödie die Iphigenia zum ersten, fast einzigen Gegenstande des Interesses macht. Dies Interesse, das die Hauptpersonen bei den Zuschauern in Anspruch nehmen, kann nicht ausschliesslich durch ihre Thaten hervorgerufen werden, sondern mufs vielmehr in der Regel durch die Folgen ihrer Thaten, d. i. durch ihre Leiden erweckt werden. Wenn wir also aus dem Hermannischen Grunde die Iphigenia, *quae omnino plus patitur quam agit*, zum Tritagonisten machen wollten, so hätten wir damit die Protagonistenrollen so vieler besprochenen Tragödien, wie des Oedipus Coloneus, Philoctetes und anderer vernichtet. Endlich will ich zur Vertheidigung meiner Eintheilung noch aufmerksam machen auf die Gegensätze in den durch einen Schauspieler vereinigten Rollen des Menelaus und der Clytaemnestra, als der zunächst feindlichen und freundlichen Charaktere, und des Achilles

und Agamemnon, welche in Bezug auf das Schicksal der Iphigenia ferner stehen. — Bei dieser Tragödie sind wir hinsichtlich der Titelrolle sozusagen mit blauem Auge davongekommen, und sie schliefst sich so den vorhergehenden am nächsten an. Ganz anders gestalten sich nun aber die Verhältnisse in den drei folgenden Dramen.

Die Scenerie der Alcestis ist an sich einfach und nur dadurch verwickelt, daß die Titelrolle zu unbedeutend ist, um ausschließlich einen Protagonisten beschäftigen zu können. — Es fragt sich aber, ehe wir die Anordnung vornehmen, ob Eumelus, das Söhnlein der Alcestis ein *παραχορήγημα* ist, oder Rolle eines ordentlichen Schauspielers; er ist in der fünften Scene mit Admetus und Alcestis zusammen auf der Bühne. Die Reden dieses Eumelus, oder vielmehr seine Klagen sind im Vergleich zu denen des Molossus in der Andromacha von der Art, daß sie einen Jünglinge eher angehören, als einem Kinde, und so stände nichts entgegen, ihn von einem erwachsenen, großen Manne, mithin von einem ordentlichen Schauspieler darstellen zu lassen. Was die Rolle der Alcestis anbetrifft, so stimmen Lachmann und Hermann darin überein, daß die aus dem Hades heraufgeholte Alcestis ein *κενὸν πρόσωπον* ist — und auch ich habe dieselbe Ansicht. — Dann ist nichts natürlicher, als daß Hercules vom Schauspieler der Alcestis gespielt wurde, und da die Rolle der Alcestis zu klein ist, muß ihr Schauspieler noch eine andere übernehmen; und das ist am wahrscheinlichsten die Rolle des Todes. So haben wir folgendes Schema: I. Mors, Alcestis, Hercules; II. Apollo, Admetus; III. Ancilla, Famulus, Eumelus, Pheres. — Lachmann, der in dieser Tragödie sechs Verse streicht, gibt p. 44 dem Protagonisten die Rolle des Mors,

ancilla, puer, Pheres, famulus; dem Deuteragonisten die des Apollo, Hercules und der Alcestis, dem Tritagonisten den Admetus. — Hermann hat p. 49: I. Admetus; II. Hercules, Alcestis, Pheres, Mors; III. Eumelus, Apollo, ancilla, Famulus. —

Weshalb Hermann den Admetus zur Protagonistenrolle gemacht hat, sagt er in den Worten: *in quo et morum vis maxima et plurima actio apparet*. Wenn Euripides nicht den Heroismus der Alcestis, die für ihren Gatten stirbt, an die Spitze des Drama stellen, oder was in andern Sinne dasselbe ist, zum Mittelpunkte des Drama machen wollte, so hätte er das Drama anders angelegt, er hätte dann mehr Sorgfalt auf die Rolle des Admetus gegeben. Admetus ist durchaus keine tragische Figur, die irgendwie das Interesse der Zuschauer in Anspruch nehmen darf. Er verdient, so wie ihn Euripides darstellt, nicht die Liebe und Aufopferung seiner Gattin. Und wenn Admetus nun sogar seinem Vater Vorwürfe macht, daß er nicht für ihn gestorben sei, wenn er endlich die ihm wiedergeschenkte, als eine Fremde ihm zugeführte Gattin nicht wieder aufnehmen will, so streift das wirklich mehr ans Komische, als es dem Tragischen angehört. — Die Liebe und Aufopferung der Alcestis müssen wir unbedingt als den Kern des Drama ansehen und darum den Schauspieler der Alcestis zum Protagonisten machen. Warum Euripides die Alcestis nur in einer Scene auftreten läßt, können wir nur theilweise ahnen, und es auf die Schuldlosigkeit und Reinheit derselben beziehen. — Daß aber Euripides die Alcestis nicht aufs Neue redend eingeführt hat, verdient (meine ich) ein unbedingtes Lob; das Nöthige zu der Vertheidigung dieser Ansicht hinzuzusetzen, über-

lasse ich; da ich mich auf ästhetische Digressionen nicht viel einlassen darf, dem Gefühle jedes Kundigen.

Nach einer in neuerer Zeit aufgefundenen Didaskalie ist die Alcestis als viertes Drama aufgeführt worden, also an der Stelle eines Satyrdrama; denn für ein eigentliches Satyrdrama hat sie bis jetzt wohl Niemand gehalten. — Elmsleys Ansicht, daß die Alcestis von zwei Schauspielern aufgeführt worden sei (Classical. Journ. XVI. p. 435), welcher Hermann ed. Alc. p. XII. beigetreten ist, erhielt durch diese Annahme, daß die Alcestis eine Art Satyrdrama sei, mehr Wahrscheinlichkeit. Dennoch pflichte ich Hermann bei, wenn er p. 67 diese Ansicht so zurückweist: *Sed ne si Eumelum quidem pro parachoregmate habeamus, tam diversus personas uno actore comprehendisse arbitror poetam, cui tres histriones praesto essent.* — Aber auch bei der von uns angenommenen Dreitheilung passen die einzeln zusammengestellten Rollen gar schlecht. Die Beziehung des Todes zur Alcestis hat Hermann bereits angedeutet. Was für Beziehungen aber Admetus und Apollo, Hercules und Alcestis, geschweige die Tritagonistenrollen zu einander haben, ist wirklich schwierig zu entdecken. Wenigstens kommt Hercules mit Unrecht zur Protagonistenwürde; und so müssen wir denn bekennen, daß Alcestis ein Drama ist, in welchem von Rollenabstufung, von tragischen Gegensätzen fast keine Spur zu entdecken ist: und darum haben wir sie auch von den oben genannten abge sondert. —

Noch übler ergeht es uns mit dem Rhesus, er mag nun angehören, wem er wolle; wir können nicht mit ihm ein so kurzes *procedere* machen, als Hermann, welcher p. 20 sagt: *Ut mittam Rhesum, quae cum vix commisioni scenicae scripta esse videatur, in censum venire*

omnino non potest. Pag. 63 versucht H. eine Eintheilung, welche mir nicht genügt und stellt auferdem Gottfr. Hermanns und Vaters Ansichten auf, welche man dort nachlesen mag. Ich halte für die Rollen des Protagonisten: den Aeneas in der zweiten Scene, den Boten in der vierten, den Rhesus in der sechsten, Athena in der achten und neunten, der Wagenlenker des Rhesus in der elften und zwölften und die Muse in der letzten; also sechs Rollen für den Protagonisten. Die Rollen des Deuteragonisten sind Hector und Diomedes; die des Tritagonisten: Dolon, Ulysses; Paris ist Parachoregema. Die Rollen stimmen; mit Ausnahme vielleicht der Athena und des Wagenlenkers, den man wegen der zu großen Anzahl der Rollen für einen Schauspieler, vielleicht dem Tritagonisten übergeben könnte, vortrefflich zusammen, und die Beziehungen zwischen dem Boten, Rhesus und der Muse, dann zwischen dem tapfern Hector und Diomedes, gegenüber den Schelmen Ulysses und Dolon sind gar leicht zu erkennen. Der Grundgedanke des Stückes aber ist unklar und schwer zu ermitteln. Darum ist auch die Rollenabstufung nicht zu erkennen, wenn auch ein glücklicher Zufall die gleichen oder ähnlichen Charaktere und Gesinnungen zusammengebracht hat. — Da Hermann nur zum Spafs die Eintheilung versucht, übergehe ich sie; wenn er aber von Lachmanns folgender Eintheilung, I. Aeneas, pastor, Minerva, auriga; II. Hector, Paris; III. Dolon, Diomedes; und Parachoregemata: Rhesus, Ulysses, Musa, — p. 63 sagt: *L. eo audaciae progressus est, ut Paridis partibus cum Hectore conjunctis ipsum fabulae ἐπώνυμον cum Ulysse et Musa ad παραχορήγημα referret!!* (das zweite Zeichen ist von mir) so finde ich das sehr natürlich, wahr und milde gesprochen.

Im rasenden Herkules treten in der fünften Scene auf: Lycus, Amphitryo, Megara, in der siebenten Hercules, Amphitryo, Megara, in der letzten Theseus, Amphitryo, Hercules. Die Rolle des Amphitryo ist um vieles bedeutender als die des Hercules, und doch gebietet mir auch hier die Titelrolle, sie, wenn es irgend angeht, zum Protagonistenrange zu erheben. Ihre geringe Ausdehnung erheischt noch andere Rollen für den Protagonisten, vor Allem die Rolle der Lyssa. Dann müssen wir noch den Lycus dazunehmen, weil die fünfte Scene es so verlangt. Also Protagonistes: Lycus, Lyssa, Hercules; Deuteragonistes: Amphitryo; Tritagonistes: Megara, Iris, Nuntius, Theseus. Auch diesem Stücke fehlt der Grundgedanke, der Contrast zwischen der wahnsinnigen Ermordung der Kinder und ihrer früheren Errettung durch denselben, ihren Vater, mag ergreifend und erschütternd auf die Zuschauer gewirkt haben, ermangelt aber alles innern Zusammenhanges, denn der unversöhnliche Zorn der Hera kann nicht das leitende Motiv des Drama sein. Die Rolle des Lycus, welche der Schauspieler des Herkules nothwendig mit übernehmen muß, wenn wir kein παραχορήγημα statuiren wollen, hat keine Beziehung zur Titelrolle, wenn man nicht den Blutdurst des Lycus mit dem Wahnsinne des Heracles parallelisiren will. Die Rollen des Tritagonisten stimmen weit besser mit einander. — Lachmanns Eintheilung ist folgende: I. Amphitryo und Iris; II. Megara, Nuntius, Theseus; III. Lycus, Lyssa. Er sagt: *Herculem furentem critici non integrum ad tempora nostra transmissum esse contendunt: quibus non repugnabo, si concedent, qui perierint, septem Thesei versus fuisse* (1284). *Hoc quibus incredibile videbitur, ii quaerant, utrum suspicioni occurri possit emendatione certa;*

nam vana et lubrica commenta afferre non est instituti nostri etc. p. 47. — Hermann ist von denselben Grundsätzen, die ich angenommen, ausgegangen und vergleicht sehr schicklich die Rollen des Todes und der Alcestis mit denen der Raserei und des Herkules. Dabei hat er aber die Iris zu placiren vergessen; hoffentlich wird auch er sie dem Tritagonisten übergeben. Dafs er aber die Megara zur Tritagonistenrolle macht, weil Theseus, den derselbe Schauspieler darstellen mußte, als *scēptrigerus* nur Tritagonistes sein könne, ist eine unhaltbare Ansicht; da man den Tritagonistenrang der Könige nur als faktisches Ergebnifs mehrerer oder vieler Aufführungen, nicht aber als absolute Regel ansehen kann. (S. p. 50 u. 51.) —

Wir kommen endlich zu den Tragödien, die nicht von einer besonderen Rolle ihren Namen erhalten haben. Es sind deren fünf: die Herakliden, die Bakchen, die Troerinnen, die Schutzflehenden und die Phoenissen. Unsere Aufgabe ist es, zu zeigen, ob Euripides durch ähnliche Gründe, wie sie Aeschylus und Sophokles gehabt haben, bewogen worden ist, eine solche Benennung dieser Tragödien vorzuziehen.

Die Phoenissen, eine der bedeutendsten und gekrönten Tragödien — denn darauf beziehe ich die Worte des Argumentum; ἔστι τὸ παρὸν δράμα τῶν ἄγαν ἐξαιρέτων — ragt auch vor vielen andern durch Personen- und Scenen-Mannigfaltigkeit hervor. In der sechsten Scene sind Iocasta, Polynices und Eteocles zugegen, in der zehnten Kreon, Tiresias, Menoikeus, in der letzten Kreon, Oedipus, Antigona. Vielleicht kommen wir ohne ein Parachoregema aus, und dann wäre die Eintheilung folgende: Protagonistes: Iocasta und Oedipus und dazu müßte die Rolle

Rolle des Tiresias genommen werden; Deuteragonistes: Antigonä, Polynices, dazu kommen die Rollen des Menoikeus und des Boten; Tritagonistes: Eteokles und der Pädagogus. Da bleibt uns aber die Rolle des Kreon übrig, der in der achten Scene mit Eteokles (Tritagonistes), in der zehnten mit Tiresias (Protagonistes), in der funfzehnten mit dem Boten (Deuteragonistes), und in der letzten mit Oedipus und Antigonä (Protagonistes und Deuteragonistes) zusammenkommt. Woraus, meine ich, hervorgeht, daß seine Rolle ein *παράλογο γένημα* war, wenn wir nicht gegen alles Gefühl die Rollen der wirklichen Mitglieder der Königsfamilie, welche doch integrierende Theile dieses Drama sind, zu Nebenrollen machen wollen. Es fragt sich, ob und wie sich diese Anordnung rechtfertigen läßt. Ein unbedingtes Recht, der Iokasta und dem Oedipus den Protagonistenrang zuzuerkennen, läßt sich nicht angeben. Daran kann aber nur Euripides Schuld sein. Wenn auch der Haß der feindlichen Brüder, der dadurch entstehende Vertilgungskampf und Untergang des königlichen Hauses, mit seinen unmittelbaren Folgen, dem Tode der Iokasta und der Verbannung des greisen Oedipus der Gegenstand des Drama ist; so haben wir eben darin mehr eine fortlaufende Schilderung, ein fast episch schilderndes Aneinanderreihen der mannigfachen traurigen Schicksale des Lajidenhauses, als ein plastisches, dramatisirendes Herausstellen eines einzelnen, besonderen Elementes in dieser Unglücksgeschichte. So können wir mit allem Fug und Recht die Verbindung der Iokasta und des Oedipus, der unmittelbaren Quelle der in diesem Drama behandelten Begebenheiten voranstellen, und die Rollen der Iokasta und des Oedipus als diejenigen, welche doch die durch Unglück hervorragendsten unter

allen sind, zur Protagonistenwürde erheben. Iokasta ist wirklich die einzige tragische Hauptperson, sie ist es, die von Allen die wenigste Schuld trägt, und somit das grösste Mitleid der Zuschauer erregen mufs; nächst ihr aber ihr Gatte Oedipus, der sich für seine Verbrechen ja selbst schon so schrecklich gestraft hatte, und nun durch sein eignes Kind von dem heimischen Heerde verjagt wird. — Wie gut passen endlich die Deuteragonistenrollen Antigona und Polynices zusammen! wie sie an wahrhaftem Leiden dem unglücklichen Elternpaare am nächsten von den hier auftretenden Personen stehen, so haben sie auch eine so innige Beziehung zu einander, dafs sie schon darum zusammengehören müßten. — Dafs Euripides dieses Drama, welches das Argumentum so günstig schildert, als ein *διανοίαις καὶ γνώμαις πολλαῖς καὶ καλαῖς καὶ ποικίλαις ἀνέκδοτον, καὶ μεταχειρίζεται ἀρίστη καὶ διὰ πάντων ἀκμαῖζον, εἰ καὶ ἀπίθανον ἔχει τὴν εἰς Θήβας Πολυνείκου εἰσόδον*, mit einem sonderbaren, fremdartigen Chore ausgestattet hat, und von ihm den Namen für dasselbe entlehnt hat, kann uns erstlich als Beweis dienen, dafs Euripides die einzelnen Charaktere dieser Familie nicht besonders heraustreten lassen wollte, dafs er eben fühlte, wie er eine Schilderung der Gesamtverhältnisse gegeben hatte, und dafs er eben das Drama weder Iokasta, noch Oedipus, noch Antigona, noch Polynices, noch endlich Eteokles nennen könnte, da alle diese fast gleichen Antheil an solcher Ehre haben. Zweitens kann Euripides einen noch äusserlicheren Grund gehabt haben, und diesen giebt dann ganz richtig dasselbe Argumentum an mit den Worten: *ἐπιγέγραπται δὲ ἀπὸ τοῦ χοροῦ Εὐριπίδου Φοίνισσαι παρ' ἀντιδιαστολῆν τῶν ἐπὶ ἐπὶ Θήβας Αἰσχύλου· ταύτῃ γὰρ τῇ ὑποθέσει καὶ κεῖνος χρῆται κ. τ. λ.*, worauf dann noch die für uns genügende Erklä-

rung der Umstände folgt, unter welchen diese phönizi-
 schen Jungfrauen sich grade in Theben befinden und auf-
 halten müssen. — Vielleicht hat die Bemerkung des un-
 bekannten Grammatikers eine historische Basis; wenn nicht,
 so wäre Euripides Feindschaft gegen Aeschylus und seine
 kleinliche Tadelsucht (man denke nur an seine Elektra)
 ein fast hinreichender Grund für den Namenunterschied.
 Sonst lassen sich die Dramen nicht gut mit einander ver-
 gleichen; denn Euripides hat durch allerlei Mittel densel-
 ben Stoff in einem Drama zusammengedrängt (ich rechne
 nämlich die bloße Erzählung vorangegangener Leiden hie-
 her), wozu Aeschylus die Ausdehnung einer ganzen Tri-
 logie gebrauchte. — In Lachmanns Eintheilung p. 50
 ist keine Spur von Rollenabstufung zu erkennen, und man
 könnte zweifeln, ob nicht dem planlosen Dichter damit
 Recht geschehen sei. Ihm ist Antigona Parachoregema,
 dann Protagonistenrollen; Eteokles, Menoikeus, der Bote;
 Deuteragonistenrollen: Iocasta, Tiresias, Oedipus, und Tri-
 tagonistenrollen: Paedagogus, Polynices, Creon; dies letz-
 tere außer seinem Divisor 7 wohl auch jener singulären Nach-
 richt zu Liebe, daß irgend einmal irgend eine Creons-Rolle
 von einem Tritagonisten gespielt worden sei. Da müssen denn
 gleich die Creon aller Dichter herhalten. — Hermann folgt
 p. 54 der Eintheilung Hrn. Firnhabers, welche nur da-
 durch sich empfiehlt, daß sie das παραχορήγημα nicht nöthig
 hat, aber auch durch nichts weiter; die Gründe, welche
 Hermann für die folgende Eintheilung: I. Iokasta, Creon;
 II. Antigona, Eteocles, Menoikeus; IV. Paedagogus, Po-
 lynices, Tiresias, nuntius, Oedipus anführt, sind so rein
 äußerliche und dokumentiren so gar kein *artificium* des
 Dichters, auf das Hermann doch immer aufmerksam ma-
 chen will, daß sich meine Eintheilung wohl dagegen halten

wird. Schon in andern Tragödien, wie in der *Alceſtis*, hat er das Alter der Rollen als leitendes Prinzip bei der Vertheilung hervorgehoben; und hier ſo ſtark, daß er ſogar zwischen Eteokles und Polynices einen Unterschied macht, und den Eteokles als den etwas älteren Bruder lieber mit den Greiſen zuſammengepaart wiſſen will, als den jüngeren Polynices. — Und doch beſtrebt ſich Hermann nach dem, was die Rollen wirklich ſind, alſo nach ihrem Inhalte und Gehalte ſie zu vertheilen, nicht nach dem ganz äußerlichen Coſtüm (denn das Alter der Rollen kann man im Großen genommen zu ihrem Coſtüm rechnen, vor allen Dingen gewiß bei Euripides. Deſhalb ſehe ich nicht, wie ich meine Eintheilung, die doch das Idelle, nicht das Materielle für ſich hat, aufgeben ſoll). —

Die Troerinnen bieten nicht ſolche Schwierigkeiten dar. In ihnen iſt *Hecuba*, die faſt nicht die Bühne verläßt, wohl unbezweifelt Protagonistenrolle. Ihr zu nächſt ſtehen ihre eignen Kinder und gleich ihren Kindern geliebte: *Kassandra* und *Andromacha* als Rollen des Deuteragoniſten, der aber außerdem noch die Rollen des Neptunus und der *Helena* zu ſpielen hat. Die Rollen des Tritagoniſten ſind dann: *Athena*, *Talθύβιος* und *Menelaus*. — Wir müſſen bei dieſer Tragödie das über die Phoeniſſen Geſagte wiederholen, mit denen es ſo viele Aehnlichkeiten hat. Dieſelbe Schilderung, dieſelbe Aneinanderreihung der Trübsale und Leiden, welche die Trojaner von den Griechen zu erdulden haben. Nicht ein einzelnes Unglück iſt hier hervorgehoben; die unglücklichen Begebenheiten nach der Eroberung werden wie in einem Panorama vor unſern Augen aufgerollt, und es iſt natürlich, daß die Familie des Priamus an der Spitze aller dieſer Leidensſcenen ſteht. Darum: wie dort der Name

der Phoenissen bedeutungsvoll für die Tendenz des Dichters ist, so hier der allgemein gehaltene Name: Troerinnen. Die Aehnlichkeiten und Beziehungen, welche ich leider nicht weiter auseinandersetzen darf, sind leicht zu errathen. — Lachmann hat als παραχορήγημα die Rolle der Minerva; dann: I. Hecuba; II. Neptunus, Cassandra; Andromacha, Helena? III. Talthybius, Menelaus? — Die Fragezeichen habe ich hinzugesetzt, weil Lachmann selbst zweifelhaft ist und erst durch Hinzufügung eines Verses dahin gelangt, dem Menelaus den dritten Rang zuzuerkennen. P. 49. *Porro de Menelao et Helena, qui versus habent 49 et 63, haud satis constat, uter secundarum partium sit, uter tertiarum: cujus modi ambiguitatem poetae tragici declinare solent. praeterca, pro ut de his statuerimus, aut tertiae partes aut secundae versu truncatae esse reperientur, etc.* — Hermann hat p. 53 folgende Eintheilung: I. Hecuba; II. Minerva, Cassandra, Andromacha, Helena; III. Neptunus, Talthybius, Menelaus. —

In den Bakchen könnte man zweifeln, ob man dem Pentheus, oder dem Dionysus die erste Rolle zu übertragen habe. Des Drama Inhalt ist nicht sowohl die Strafe des Pentheus für seinen gottlosen Versuch, die dionysische Festfeier in Theben zu verhindern, als vielmehr eine Schilderung des Dionysuskults selbst. So hat es auch der Dichter angesehen, und dem Stücke darnach, als nach seinem Hauptinhalte, den Namen gegeben. Wenn also der Sieg des Dionysuskults dargestellt werden soll, so muß Dionysus Protagonistes sein, und mit dieser Rolle können wir keine schicklicher verbinden, als die des Tiresias. Die übrigen müssen wir nach Anleitung der dritten Scene, in welcher Pentheus, Kadmus und

Tiresias, der fünften, in welcher der Bote, Pentheus und Dionysus (dieselben in der achten) und der letzten, in welcher Kadmus, Agave und Dionysus auftreten, vertheilen. Natürlich muß Pentheus, der unmittelbare Gegensatz des Dionysus, Deuteragonistes sein, und mit ihm Agave, sein unmittelbarer Gegensatz; Cadmus und der dreimal auftretende Bote bleiben für den Tritagonisten. Diese Anordnung ergiebt sich leicht und hat einen innern Halt. Machten wir aber Pentheus zum Protagonisten, so hätten wir sogar ein παραχορήγημα anzunehmen; was eigentlich bei so wenigen Rollen unerhört ist. Ich freue mich, daß ich mit Hermanns Vertheilung p. 53 ganz übereinstimme. Aber Lachmann? Er hat p. 56 im Boten ein παραχορήγημα annehmen müssen; dann sind ihm Protagonisten: Pentheus und Agave, deren Verse so schlecht stimmen, daß er sagt: *perierunt post versum* 1281 *vv. 9 vel 16 (?) vel eadem ratione plures*; Deuteragonisten: Bacchus, Tiresias; das stimmt wieder nicht, und er sagt: *ut vel duo vel novem vel eadem ratione plures excidisse appareat v. 1283*; Tritagonistes: Cadmus und der Diener (d. i. der zuerst auftretende v. 362, der den Dionysus bringt, und 17 Verse zu sprechen hat, der aber wenigstens von demselben Schauspieler gespielt worden ist, welcher den zweiten und dritten Boten zu spielen hatte). Daß die Bakchen lückenhaft sind, ist anerkannt; aber diese Art, sie zu heilen, ist gewiß eigenthümlich.

Die Rollenvertheilung in den Herakliden ist leicht. Protagonistes ist Iolaus und Eurystheus. Deuteragonistes: Kopreus, Makaria, Alkmena; Tritagonistes: Demophon, der Bote und der Sklave. — Hermann hat p. 53 den Boten, welcher den Eurystheus gefangen bringt (v. 893) zum Protagonisten und Eurystheus zum

Tritagonisten gemacht. Aber die Tragödie ist ja, wie schon Boeckh sie mit einem geschichtlichen Ereignisse zusammenbringt (de gr. tr. Princ. p. 190), von Manchem schon für eine politische erkannt worden. Nicht die Wohlthaten allein, die den Herakliden, den Vorfahren der undankbaren, feindlichen Dorier von Athen erwiesen werden, sondern auch die Weissagungen des Eurystheus sind es, auf die mir Euripides ein besonderes Gewicht zu legen scheint, und deshalb habe ich den Eurystheus zum Protagonisten gemacht. Sein Verhältniß zur Rolle des Iolaus ist ähnlich wie das des Kopreus zu den Rollen der Makaria und Alkmena, und eben so passen die Rollen des Tritagonisten gut zusammen. Wäre aber Eurystheus Tritagonistes, so hätten wir einen falschen Gegensatz zwischen den Rollen des Demophon und des Eurystheus; und deshalb glaube ich meine von Hermann abweichende Einteilung bewahren zu müssen. — Lachmann theilt so ein: I. Copreus, virgo, Eurystheus; II. Iolaus, nuntius, servus; III. Demophon, Alkmena. — Die Herakliden unterscheiden sich von den beiden vorigen Tragödien dadurch, daß sie nicht vom Chore den Namen haben. Der allgemein gehaltene Name ist dadurch gerechtfertigt, daß auch diesem Drama ein rechter Mittelpunkt fehlt (denn die Selbstaufopferung der Makaria ist eine Episode); und selbst das ganze Verhalten des Iolaus berechtigt ihn nicht ausschließlich zum Protagonisten, zum Helden des Stückes, weshalb denn auch neben ihm eine andere Rolle einen gleichen Rang verdient.

Die Schutzflehenden sind, wie das vorige Drama, zum Lobe Athens gedichtet. Das sagt schon das Argumentum: τὸ δῶμα ἐγκώμιον Ἀθηναίων. Schon Markland und Andere haben richtig bemerkt, daß sich das Drama

auf das zwischen Athen und Argos geschlossene Bündniß bezieht. (S. Markl. Note zu v. 1136.) Wollte nun Euripides das Bündniß damit rechtfertigen, oder war das Drama zu der Zeit der Präliminarien dieses Bündnisses geschrieben, also etwas früher als die Zeit des Bündnisses selbst? Wenigstens ist die Zeit so ziemlich sicher festzustellen. Der Name des Drama ist durch den Inhalt desselben gerechtfertigt. Es ist natürlich, daß die um Schutz und Beistand Flehenden auch die bedeutenden Rollen desselben sind. Darum hat Adrastus ohne Zweifel die Protagonistenrolle. Da aber seine Rolle zwar an Umfang die bedeutendste unter den übrigen, aber nicht bedeutend genug ist, um ausschließlich einen Schauspieler beschäftigen zu können, so müssen wir demselben noch die Rolle des Iphis, eine Zwischenrolle, geben, die ohnehin fast dasselbe Costüm haben muß. Die Rollen des Deuteragonisten sind Aethra, Evadne, der Knabe in der zwölften Scene und ihr Gegensatz, der Herold. Für den Tritagonisten bleiben folglich (denn in der dritten Scene treten auf Theseus, Aethra, Adrastus, in der fünften Theseus, der Herold und Adrastus) Theseus, der Bote aus der siebenten Scene. Da bleibt uns Athena übrig, welche der Tritagonistes und der Protagonistes wegen der letzten Scene (in welcher Theseus und Adrastus auftreten) nicht spielen kann. Wir müssen auch diese Rolle dem Deuteragonisten geben, wenn wir nicht ein Parachoregema annehmen wollen; so daß für diesen also fünf Rollen zu spielen sind: Aethra, Evadne, Knabe, Athena und Herold. Wir haben aber bis jetzt gesehen, daß die *dei ex machina* immer dem Tritagonisten anheimgefallen sind, und dies ließe sich ganz einfach so bewerkstelligen, daß wir die oben angenommenen Tritagonistenrollen zu

Deuteragonistenrollen machten, wodurch Athena natürlich Tritagonistenrolle würde. Aber wir suchen ja, wo es irgend geht, eine Abstufung in den Rollen hervorzubringen, und eher solchen entspricht nur, wie eine genauere Ansicht bestätigen wird, die oben gegebene Eintheilung. Wir wollen aus den früheren Fällen nur nicht gleich eine bindende Regel bilden, die gewiß die Tragiker selber nicht gehabt haben. Hier ist also der *deus ex machina* einmal Deuteragonistes, während er anderswo als Tritagonistes erscheint. Weiter können wir nichts ausmachen, Nichts bestimmen. Lachmann hat pag. 48 als παραχορήγημα Aethra und Iphis, als Protagonisten: Theseus, den Boten, den Knaben; als Deuteragonisten: Adrastus und die Evadne (deren Versanzahl so übel stimmt, daß er hinzusetzen muß: *ut appareat unum verum vel octo intercidisse* (also wie in den Bakchen nach der Formel: $7x+2$, so hier nach der Formel: $7x+1!$); und als Tritagonisten endlich den Herold, den zweiten Knaben und Minerva. Hermann giebt p. 51 folgende Anordnung: *De reliqua hujus fabulae dispositione primas quidem Adrasto, secundas Aethrae cum praecone, nuntio et Minerva, tertias Theseo sine ulla dubitatione* (Iphis ist nämlich, wie er vorher sagt, Rolle des Protagonisten, Evadne des Deuteragonisten) *tribuo; puerum vero qui v. 1122 sqq. alternis cum choro cantat, eo certius pro parachoregemate habeo quo minus intervalli suppetit, quo aliqua ex tribus illis personis, quae in scenam prodeunt, vestem mutare potuerit; eademque ratio est Molossi in Andromacha.* — Dagegen ist gar Manches zu erinnern; erstlich paßt, nach Hermanns eigner Definition, die Rolle des Boten, der den Sieg des Theseus verkündigt, am besten und wohl ausschließlichs für den Schauspieler dieses Theseus. —

Zweitens kann, wenn der Knabe παραχρηστήματα wirklich ist, er dennoch nicht mit dem kleinen Molossus in der Andromacha, der so wenig zu sprechen hat, verglichen werden, da er einen ordentlichen, d. h. einen geübten Schauspieler erfordert; drittens aber braucht der Knabe keinen besonderen Schauspieler, da der Deuteragonistes, der so eben die Rolle seiner Mutter Evadne gespielt hat, über 40 Verse lang Zeit hat, sich umzukostümiren (von 1023 bis 1064). — Lachmann endlich nimmt zwei getrennte Knabenrollen an, und das hat er wieder, der bösen Sieben zu verdanken; wir ändern, die wir von keiner bösen Sieben zu dulden haben, begnügen uns mit einem Knaben. —

So hätten wir denn nun sämtliche Dramen durchgesehen und die Rollen so leidlich wie möglich untergebracht. Damit dieser Haupttheil der Arbeit, der mitunter verdrießlich machte, heiter ende, so fügen wir gegen die Abrede den Kyklops hinzu. Auch dieses Satyrdrama erforderte drei Schauspieler zufolge der vierten und sechsten Scene, jeder hatte eine Rolle, der erste, denke ich, den Kyklops, der zweite den Silenus, der dritte den Ulysses. Man möge diese Rollen auch anders vertheilen; es geht ja, weil es drei Personen sind, auf sechserlei Weise, das gilt mir wirklich gleich, denn es ist ja ein Satyrdrama, und was sollen wir da alten Zwang und Schulmeisterei anwenden. Die einzelnen Rollen, deren so wenige sind, erscheinen wie eine heitere Zugabe zu den früheren so mannigfaltigen und oft so schweren. Die Schauspieler selbst, die durch eine ganze, lange Trilogie gewirkt haben, schütteln sich in diesen bequemen Rollen, die durch das ganze Stück dasselbe Costüm und denselben Humor behalten, den tragischen Staub von den Füßen, und ruhen

langsam von den überstandenen Tragödien aus. Denn ein plötzlicher Ruhestand wäre so gewaltsam. Auch Lachmann hat den Kyklops zu guter Letzt noch vorgenommen und damit vielleicht angedeutet, daß sich seine Theorie zur tragischen Technik der Griechen verhalte, wie das Satyrdrama zu den Tragödien. Auch unsere Ansicht mag in demselben Verhältnisse stehen, wir haben es wenigstens ernstlich gemeint.

Indem wir noch einmal die sämtlichen Tragödien mit ihren Rollen zur Uebersicht aufzählen, sehen wir kurz nach den Resultaten, die wir aus der gemachten Rolleneintheilung vielleicht gewinnen können, und es wird sich da Manches bestätigen, was oben vorweg gesagt worden ist.

A e s c h y l u s.

Den Protagonisten will ich fortan durch I., den Deuteronisten durch II., den Tritagonisten durch III., das *παράχορηγμα* durch P., und Paraskenion durch PS. bezeichnen.

1. Die Schutzflehenden.

- I. Danaus, Herold der Aegypter.
- II. König der Argiver.

2. Die Perser.

- I. Atossa, Xerxes.
- II. Darius, der Bote.

3. Sieben gegen Theben.

- I. Eteocles, Ismena.
- II. Antigona, der Bote.
- III. Der Herold.

4. Der gefesselte Prometheus.

- I. Prometheus.
- II. Hephaestus, Oceanus, Io, Hermes.
- III. Kratos.

5. Agamemnon.

- I. Wächter, Herold, Agamemnon.
- II. Clytaemnestra.
- III. Cassandra, Aegisthus.

6. Die Choephoren.

- I. Orestes.
- II. Clytaemnestra, Aegisthus.
- III. Electra, Gilissa, der Sklave.
- P. Pylades.

7. Eumeniden.

- I. Orestes.
- II. Apollo.
- III. Pythia, Clytaemnestra, Athena.

S o p h o k l e s.

1. Trachinierinnen.

- I. Dejanira, Hercules.
- II. Hyllus, Lichas.
- III. Dienerin, Amme, Bote, Greis.

2. Ajax.

- I. Ajax, Teucer.
- II. Ulysses, Tecnessa, Menelaus?
- III. Athena, Agamemnon, Bote.

3. Electra.

- I. Electra.
- II. Clytaemnestra, Orestes.
- III. Chrysothemis, Aegisthus, der Paedagogus.
- P. Pylades.

4. Philoctetes.

- I. Philoctetes.
- II. Neoptolemus.
- III. Ulysses, Kaufmann, Hercules.

5. Antigona.

- I. Antigona, Tiresias, Bote.
- II. Ismena, Wächter, Haemon, Eurydice, ἐξάγγελος.
- III. Creon.

6. Oedipus Rex.

- I. Oedipus.
- II. Priester, Tiresias, Iocasta, Hirte, Sklave.
- III. Creon, Bote.

7. Oedipus Coloneus.

- I. Oedipus.
- II. Antigona.
- III. Ismena, Polynices, Creon.
- P. Theseus, Colonenser, Bote.

Euripides.

1. Hecuba.

- I. Hecuba.
- II. Polyxena, Famula, Polymestor?
- III. Polydorus, Ulysses, Talthybius, Agamemnon.

2. Orestes.

- I. Orestes.**
- II. Electra, Menelaus.**
- III. Helena, Hermiona, Tyndareus, Bote, der Phryger,
Apollo.**
- P. Pylades.**

3. Medea.

- I. Medea.**
- II. Iason, Creon, Paedagogus.**
- III. Amme, Bote, Aegeus.**

4. Hippolytus.

- I. Hippolytus.**
- II. Phaedra, Theseus, Venus.**
- III. Diener, beide Boten, Amme, Diana.**

5. Andromacha.

- I. Andromacha, Orestes.**
- II. Hermiona, Peleus, Dienerin.**
- III. Menelaus, Amme, Bote, Thetis.**
- P. Molossus.**

6. Helena.

- I. Helena.**
- II. Menelaus, der zweite Bote und Castor.**
- III. Teucer, die Alte, der erste Bote, Theonoe, Theoklymenus.**

7. Ion.

- I. Ion.**
- II. Creusa.**
- III. Hermes, Xuthus, Paedagogus, Servus, Pythia, Athena.**

8. Electra.

- I. Electra.
- II. Orestes.
- III. Landmann, der Greis, Bote, Clytaemnestra, Castor.
- P. Pylades.

9. Die taurische Iphigenia.

- I. Iphigenia.
- II. Orestes, Thoas.
- III. Pylades, Hirte, Bote, Athena.

10. Die aulische Iphigenia.

- I. Greis, Iphigenia, die beiden Boten.
- II. Menelaus, Clytaemnestra.
- III. Achilles, Agamemnon.

11. Alcectis.

- I. Der Tod, Alcectis, Hercules.
- II. Apollo, Admetus.
- III. Sklavin, Diener, Eumelus, Pheres.

12. Rhesus.

- I. Aeneas, Bote, Rhesus, Athena, Auriga, Musa.
- II. Hector, Diomedes.
- III. Dolon, Ulysses.
- P. Paris.

13. Der rasende Herkules.

- I. Lycus, Lyssa, Hercules.
- II. Amphitryo.
- III. Megara, Iris, Bote, Theseus.

14. Die Phocnissen.

- I. Iocasta, Oedipus, Tiresias.
- II. Antigona, Polynices, Menoikeus, Bote.
- III. Eteocles, der Paedagogus.
- P. Creon.

15. Die Troerinnen.

- I. Hecuba.
- II. Cassandra, Andromacha, Neptunus, Helena.
- III. Athena, Talthybius, Menelaus.

16. Die Bakchen.

- I. Dionysus, Tiresias.
- II. Pentheus, Agave.
- III. Cadmus, Bote.

17. Die Herakliden.

- I. Iolaus, Eurystheus.
- II. Kopreus, Makaria, Alkmena.
- III. Demophon, Bote, Sklave.

18. Die Schutzflehenden.

- I. Adrastus, Iphis.
- II. Aethra, Evadne, Knabe, Herold, Athena.
- III. Theseus, Bote.

Die hier gegebene Uebersicht hat mir selbst noch manche Dinge klar gemacht, die beim Durchgehen der einzelnen Tragödien nicht so deutlich hervortreten konnten. Wir müssen zum Schlusse noch folgende Punkte besprechen: 1. Ueber die Begriffe *πρωταγωνιστής*, *δευτεραγωνιστής*,

μιστής, τραγωνιστής; insbesondere über ihr Verhältniß zu einander. 2. Ueber das παραχρηγήμα. 3. Ueber die Nothwendigkeit vernünftiger, kunstgemäßer Eintheilung *a posteriori*.

I. Aus der oben gegebenen Uebersicht ist es klar, daß der τραγωνιστής die Hauptrolle, oder die Hauptrollen eines Drama zu spielen hat. Und das bezeugen uns auch alte Schriftsteller, wie Terenz, wenn er im *Phormio prolog.* v. 28 sagt: — *primas qui agat partes is erit Phormio parasitus per quem res agetur maxime*, und Cicero in der bekannten Stelle: (*Divinat. in Q. Caecilius* c. 15) *ut in actoribus Graecis fieri videmus, saepe illum, qui est secundarum aut tertiatarum partium, quum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum summittere, ut ille princeps quam maxime excellat*; und damit wir auch einen Griechen nennen, Pollux IV. 124, wo er von der Einrichtung des Skenengebäudes spricht; das bezeugt ferner das Verhältniß der Protagonisten zu den übrigen Schauspielern in den späteren Zeiten, worüber Gysar uns in einer besonderen Schrift so interessante Details gegeben hat. — Welches nun die Hauptrolle, oder die Rolle eines Protagonisten in jedem Drama sei, ist gar leicht aus Inhalt und Composition zu erkennen, und das ist weder Hermann noch mir schwer geworden, und wir stimmen ja auch bei den meisten Dramen darin überein. Eben so leicht ist es, die äußeren Kennzeichen einer Hauptrolle wahrzunehmen; sie bestehen zuerst darin, daß die Hauptrolle nicht nur die an Umfang bedeutendste ist, sondern auch in den meisten Scenen, bis ans Ende des Stückes hin, auf der Bühne zu sprechen und zu handeln hat. Eine natürliche und nothwendige Folge davon ist, daß der Protagonistes, der

Schauspieler der Hauptrolle, diese (wir berücksichtigen einstweilen die begründeten Ausnahmen nicht) ausschließlich zu spielen hat, daß er keine andere Rolle zu übernehmen hat, keine andere übernehmen kann. Und darin besteht ja eben der Vorrang des Protagonisten vor dem zweiten und dritten Schauspieler, daß er fast in allen Dramen seine ganze Kraft ausschließlich einer Rolle zuwenden darf, während die Deuteragonisten und Tritagonisten fast immer mehrere Rollen hintereinander, und bisweilen auch durcheinander darzustellen hatten. Von den uns erhaltenen Dramen fällt nach meiner Eintheilung dem Protagonisten in sechzehn Dramen nur eine Rolle anheim; die Uebersicht der Scenen belehrt uns, daß der Protagonistes in diesen Dramen auch die an Umfang bedeutendste Rolle zu spielen hat, daß er fast beständig auf der Bühne zugegen sein muß. Von den übrigen sechzehn Dramen hat der Protagonistes noch eine Rolle zu spielen in neun Dramen; in den sieben übrigen dagegen noch zwei oder mehr Rollen. Wir können, obwohl Zahlen die besten Beweise für Ungläubige liefern, wenn sie nämlich aus den Uebersichten sich von selbst und ohne unser Zuthun ergeben, dennoch von dieser kleinen statistischen Uebersicht keinen Schluss machen auf das Ganze, da wir eben das Ganze nicht vor uns haben. — Aber das folgt aus der obigen Eintheilung, wenn überhaupt die Dreitheilung als feste, unwiderlegliche, historische Basis gelten soll, daß dem Protagonisten nicht ausschließlich und in allen Dramen nur eine Rolle zukam, und wie die Dramen jetzt vor uns liegen, nicht zukommen konnte. Wenn aber der Protagonistes in gewissen Fällen ohne Zweifel und unbedingt mehrere Rollen darzustellen hatte, so entsteht die natürliche Frage: Sind es im Range gleichstehende oder

koordinirte Rollen, mithin sind es zwei oder mehrere Hauptrollen, welche dem Protagonisten anheimfallen? oder sind es subordinirte Rollen, welche aber zur Hauptrolle in so inniger Beziehung stehen, daß sie schicklich nur vom Protagonisten dargestellt werden können? (Ich habe mit Fleiß das Wörtchen „schicklich“ hinzugesetzt, da bei so bewandten Umständen von einer absoluten Nothwendigkeit nicht die Rede sein kann.) Man oder ich kann nicht anders, als beide Fragen mit einem Ja beantworten und damit einzugestehen, daß dem Protagonisten sowohl koordinirte Rollen, d. h. mit der Hauptrolle gleichstehende, als auch der Hauptrolle subordinirte darzustellen hatte. Hier nun kommt es vor Allem darauf an, den Begriff „Hauptrolle“ nicht falsch zu verstehen. Ich habe ihn oben auseinanderzusetzen versucht und beziehe mich der Kürze wegen darauf. Wollten wir noch tiefer auf ihn eingehen, so müßten wir überhaupt den Begriff eines Drama entwickeln, wenigstens eines griechischen Drama; aber es ist hinreichend, auf die so eben erschienene Litteraturgeschichte Otfried Müllers zu verweisen. Meine Leser dagegen mögen sich — denn die Begriffe sind ja so klar, daß eine neue Erklärung nur Altes geben würde — mit dem unphilosophischen aber praktischen Terenz begnügen, dessen Ausspruch ich so eben angeführt habe. — Koordinirte Protagonistenrollen habe ich in Aeschylus Persern und Sieben gegen Theben und in Sophokles Trachinierinnen angetroffen. In den übrigen sind die andern Rollen des Protagonisten seiner Hauptrolle subordinirt. — Es ist mein Bestreben gewesen, bei der Rollenvertheilung für den Protagonisten, wo die Wahl gestattet war, möglichst gleichartige Rollen auszuwählen, und solche besonders, welche in deutlicher Beziehung zu einander

stehen, welche ein Interesse, eine Gesinnung, eine Idee mit einander verknüpft. In den meisten Dramen war keine Wahl gestattet, und man wäre, wenn irgendwo, geneigt, hier die sichtbar waltende Hand des Dichters anzuerkennen. — Von den Aeschyleischen Dramen gehören hierher: die Perser, die Schutzflehenden, die Sieben und Agamemnon; von den Sophokleischen: die Trachinierinnen, Ajax, Antigona. — Bei den Euripideischen ist es schwierig, ein wenn auch nicht durchdachtes und durchgreifendes, so doch wenigstens unwillkürlich beobachtetes Gesetz und Verfahren zu erkennen; ich verweise auf die obige Darstellung, in welcher ich die deutlicheren Beziehungen der Protagonistenrollen untereinander anzugeben versucht habe. Was die Stücke anbelangt, in welchen der Protagonistes mehrere koordinirte Rollen zu spielen hatte, so müssen wir hierher die Andromacha, die Herakliden und die Schutzflehenden rechnen; in den übrigen, mit Ausnahme der aulischen Iphigenia, der Phoenissen und der Bakchen, ist ein so buntes Gemisch von Götter-, König- und Dienerrollen dem Protagonistes zugedacht, wie in der Alcestis, Rhesus, rasende Herkules, daß wir auch hierin den ausschweifenden, regellosen Genius des Dichters zu erkennen glauben. Ein drittes äußereres Kennzeichen der Protagonistenrolle ist es, daß sie zugleich Titelrolle in den meisten übriggebliebenen Dramen ist, nämlich in 21. Ich erwähne dies noch einmal, weil ich Hermanns abweichende Ansicht anführen muß. Er erklärt sich (p. 30) dagegen, daß der Eponymus des Drama zugleich Protagonistes sein müsse, und führt besonders den Agamemnon des Aeschylus, die aulische Iphigenia und die Alcestis des Euripides, des Rhesus nicht zu gedenken, an, weil diese Titelrollen an Umfang andern desselben Drama so nachständen, daß sie

unmöglich den Rang der Protagonistenrollen verdienen könnten. Diesem Urtheil erlaube ich mir direkt zu widersprechen, obgleich ich selbst mit H. hinzusetzen muß: *Haec in conjectura tantum posita sunt neque unquam ad liquidum perducı poterunt nisi aliquando externum testimonium reperiatur*, d. h. die ganze Rollenvertheilungstheorie ist ein Werk der Conjectur. Unwiderleglich ist es aber, diejenige Rolle für die Hauptrolle und somit für die Protagonistenrolle zu halten, derentwegen alle übrigen vorhanden sind, für welche alle übrigen gedichtet sind. Im Agamemnon bezieht sich die gesammte Thätigkeit der übrigen Rollen eben auf den Agamemnon, die Titelrolle, nicht anders in der aulischen Iphigenia und in der Alceſtis. Darum gebe ich diesen Titelrollen unbedingt den Protagonistenrang, obschon sie klein an äußerem Umfang sind. Jeder Dichter giebt natürlich seinem Gedichte den Namen von dem Gegenstande, welcher ihm zu seinem Gedichte begeistert hat, und je bestimmter dieser Name ist, desto bestimmter dreht sich auch die ganze Dichtung um den Gegenstand, welcher durch diesen Namen bezeichnet ist. Daher sind die Namen so mancher Tragödien, den Aeschylus können wir hiebei ganz übergehen, wie: die Phoenissen, die Troerinnen, die Bakchen, die Herakliden, die Schutzflehenden bezeichnend für die Composition des Stückes, bezeichnend für die Idee, welche der Dichter durch sein Drama versinnlichen wollte. Ich habe oben bei den einzelnen Stücken das mir klar gewordene angedeutet, muß aber noch einmal bemerken, daß ich diese allgemeinen Benennungen bei Euripides nicht mit denen bei Sophokles vergleichen mag, obgleich das eine Beispiel der Trachinierinnen eine bestimmte Regel bei Sophokles nur vermuthen läßt. —

Die äußere Würde des πρωταγωνιστης ist durch die ganze Stellung, überhaupt durch das Wesen, den Inhalt, den Gegenstand (*argumentum*) der griechischen Tragödie bedingt. Es ist natürlich, daß der Protagonistes nicht ausschließlich eine gegen die übrigen untergeordnete Rolle zu spielen hatte; in der Tragödie kann überhaupt kein Sklave, kein Diener Protagonistes sein, daß aber der Protagonistes auch neben seinen königlichen Rollen untergeordnete zu spielen hatte, haben wir an den oben angeführten Beispielen zu zeigen versucht. —

Daß eine besondere Gattung von Rollen dem Deuteragonistes zukäme, können wir nicht unbedingt behaupten, weil wir die ganze Rollenvertheilung im Grunde immer für etwas Zufälliges, durch die Nothwendigkeit Gebotenes halten müssen. Mit Gewißheit kann man nur behaupten, daß dem Deuteragonistes in der Regel (ich mache diesen Zusatz, weil ich an den Tritagonisten Creon in der Antigona des Sophokles denke) die den Protagonistenrollen an Rang, Würde und Bedeutung zunächst stehenden Rollen anheimfielen, d. h. diejenigen, mit welchen die Hauptrolle unmittelbar und am meisten, sei es in freundlichem oder feindlichem Sinne, zu thun hat, diejenigen, welche auf den Gang der Hauptrolle, auf das Schicksal des Helden der Tragödie zunächst und wesentlich, thatkräftig einwirken. Daher kommt es zuvörderst, daß der Deuteragonistes oft so wie der Protagonistes nur eine Rolle zu spielen hat, wie im Agamemnon und den Eumeniden des Aeschylus, im Philoktetes und dem Coloneischen Oedipus des Sophokles, im Ion, dem rasenden Herkules und der Elektra des Euripides; und das sowohl im freundlichen als feindlichen Sinne, hier als absoluter Gegensatz und feindlich einwirkende Macht, dort als helfend-

den, schützender, freundlich warnender Beistand. In beiden Fällen ist durch diese Complexion Gang und Inhalt fast voraus zu erkennen, und die genannten Dramen beweisen dies zur Genüge. Daher kommt es zweitens, daß der Deuteragonistes zwei einander absolut feindliche Rollen zu spielen hat, deren unversöhnlicher Gegensatz bedingt ist durch das Dasein des Protagonistes. Hieher gehören: die Elektra des Sophokles, die Hecuba, der Orestes, die beiden Iphigenien, der Rhesus, die Bakchen des Euripides, einiger anderer nicht zu gedenken, deren Deuteragonistenrollen diesen absoluten Gegensatz nicht haben. In andern Dramen hat der Deuteragonistes zwei Rollen, die vereint, verbündet mit einander dem Protagonisten feindlich gegenüberstehen, wie in den Choephoren des Aeschylus. In andern endlich hat der Deuteragonistes drei und mehr Rollen zu spielen, hier koordinirte, dort subordinirte, welche aus der Uebersicht selbst herauszufinden dem Leser überlassen bleibt; in allen Dramen ist das wenigstens klar, daß der Deuteragonistes mindestens eine Rolle darzustellen hat, welche an Wichtigkeit der Hauptrolle zunächst steht, welche selbstständig, nicht Werkzeug und Beiwerk anderer Rollen ist. — Außere Kennzeichen einer Deuteragonistenrolle kann ich weiter nicht angeben; der äußere Umfang der Rolle bedingt nicht ausschließlich ihren Rang, wie wir dies an manchen Beispielen gesehen haben. — Hermann vindizirt indess dem Deuteragonistes die weiblichen Rollen. Er sagt p. 29: *Secundas autem partes si simili modo certo alicui hominum generi tribuere oporteat, quod etsi non solas illas nec solum tenuerit, tamen sua ipsius natura ita comparatum fuerit, ut singularem histrionis indolem requireret, haud scio an ipsa quae modo posui exempla persuadeant*

simili ratione, qua reges tertias, muliebrem sexum secundas partes habuisse, cujus mores quum omnino constet Sophoclem multo majore cura et diligentia ad singularis ejus indolis effigiem expressisse, haud profecto absolum fuerit, si hujus potissimum inventi causa tertium ab illo actorem quasi medium inter duos Aeschyleos interpositum dixerimus. Die Beispiele, welche Hermann anführt, sind allerdings zahlreich; indessen finden sich nach meiner Eintheilung eben so viel Männerrollen für den Deuteragonisten, theils ausschließlich, theils mit Frauenrollen zusammen.

Was endlich den Tritagonistes betrifft, so ist das von Demosthenes uns überlieferte Factum richtig von Hermann nach Dissens Vorgang dahin gedeutet worden, daß die Könige alsdann vom Tritagonisten gespielt wurden, wenn sie wirklich Tritagonistenrang hatten. *Nimirum regibus, nisi quis ipsas primarias fabulae partes sustineat, plerumque illud datur, ut aut laborantibus in ipso discriminis articulo subveniant, aut altercationibus arbitrio suo finem faciant, aut aliquo modo auctoritatem suam interponant; quod quum initio ejus potissimum actoris esse debuisset, quem unicum Thespis adjecerat, ex ea, quam posuimus lege ad alteros illos adjecticios transiit, neque quidquam novi ex illo Demosthenis testimonio cognoscimus, nisi tertias horum partes fuisse, quae fortasse etiam secundae potuissent.* —

Der Tritagonistes erhält wie der Deuteragonistes seine Rollen erstens durch den Zufall, zweitens durch die Wahl und Bestimmung des Dichters; d. h. so weit es möglich war, so weit es das schon fertige Drama zuließ, fielen dem Tritagonistes die Rollen anheim, welche sich für den

höhern Rang, die höhere Würde des Deuteragonistes nicht eigneten. Schauen wir uns unter dem obigen Verzeichnisse um, so werden wir die meisten Dramen übereinstimmend mit diesem Grundsatz und nach diesem Grundsatz eingetheilt finden. Andere freilich, wie die *Antigona* des Sophokles, scheinen gegen denselben zu streiten. Hier wissen wir, daß Creon Tritagonistenrolle war. Creons Rolle ist die an Umfang bei weitem bedeutendste: und ich gestehe, daß ich sie, wenn wir jene Nachricht nicht wüßten, unbedingt zur Deuteragonistenrolle erhoben hätte. Und die *Antigona* ist auch, mit Ausnahme zweier Aeschyleischen Stücke, das einzige unter den erhaltenen Dramen, in welchem der Tritagonistes nur eine Rolle ausschließlich zu spielen hatte. Denn die Rollenvertheilung möge gewesen sein, welche sie wolle, so blieben doch für den Tritagonistes stets mehr Rollen zu spielen übrig. — Indessen ist es auch so nicht schwer, in dem Creon einen wirklichen Tritagonisten zu erkennen, d. h. eine Rolle, welche der Heldenrolle mit am fernsten steht, ferner zum wenigsten als die Rollen der Ismena, des Haemon, des Wächters. Nicht Creon ist feindlich gesinnt und verderbenbringend der Heldin *Antigona*, sondern das von ihm gegebene Gesetz, dessen Herrschaft er selber sich beugt, bringt ihr den Tod; und das willenlose, aber unmittelbare Werkzeug desselben, der Wächter, ist darum auch *Antigonas* nächster und unmittelbarer Feind, so wie Ismena und Haemon ihre nächsten Freunde sind. — Bei alledem bleibt es eine besondere Eigenthümlichkeit, daß Creons Rolle nun grade Tritagonistenrolle gewesen ist (wir haben zwar eine Deutung versucht, begnügen uns aber, da wir der Kürze wegen sie nicht weiter ausführen können, nicht damit), aber es ist ein so singulärer Fall, daß wir darum

von unserer Definition eines Tritagonistes abzuweichen uns nicht berechtigt fühlen. — Immerhin mag es Vorrecht des Tritagonistes gewesen sein, die Rolle friedensstiftender, streitbeilegender Könige zu spielen: wir können dies Vorrecht noch weiter ausdehnen und mit Zuversicht behaupten, daß es das Vorrecht aller drei Schauspieler gewesen, Könige darzustellen oder königliche Personen. — Kommen denn überhaupt andere Rollen in den Tragödien vor, als die von Göttern, Heroen, Königen, königlichen Personen und königlichen Dienern? Der *ἑμπαρογος* und der *ξένος* im Oedipus sind sehr vereinzelte Erscheinungen, und jener Kaufmann ist noch dazu wohl kein anderer, als der verkleidete Ulysses. Das Personal der Könige und königlichen Verwandten ist, wie es die Natur der hochgeborenen Tragödie mit sich bringt, in jedem so überwiegend, daß in allen übrig gebliebenen Dramen, mit einziger Ausnahme der Aeschyleischen Sieben gegen Theben, wo der Tritagonistes einen Herold spielt, in jeder der drei Rollenabstufungen königliche Personen auftreten. Endlich leuchtet es aus obiger Eintheilung ein, daß dem Tritagonistes alle Rollen zufielen, welche weder für den Protagonistes, noch für den Deuteronistes paßten, bleiben aber dann für den Tritagonistes Rollen übrig, welche er nicht wohl spielen kann, solche, die entweder zu rasch aufeinanderfolgen, oder gar in derselben Scene neben einander auftreten, so bleibt nichts anderes übrig, als die eine oder die andere dem *παραχορήγημα*, dem vierten außerordentlichen Schauspieler zu überantworten.

II. Wir haben zufolge der obigen Uebersicht in acht Tragödien ein *παραχορήγημα* statuiren müssen. Wer mag es für einen Zufall ansehen, daß unter diesen acht Parachoremen die Rolle des Pylades sich viermal findet? Möchte

man nicht vielmehr annehmen, daß wider den Willen des Euripides die Rolle des Pylades in der taurischen Iphigenia vom Tritagonisten gespielt werden konnte? Ich nehme die Rolle des Pylades für ein stehendes Parachoregema, d. h. die Dichter sahen ihn als beständigen, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, als das andere Ich desselben an. In beiden Charakteren ist Denken, Wollen, Handeln eins, Orestes aber der Sprecher für Beide; und wir müssen die weise Enthaltensamkeit der Dichter bewundern, welche den Pylades nur in den Momenten höchster Aufregung sprechen lassen, daß er die innersten, angstvoll verborgenen Gedanken und Gesinnungen seines Orestes heraussage und sie kräftige zur wirklichen That. — Die übrigen Parachoregemen verdanken ihr Dasein augenscheinlich dem Zufalle und haben darin ihre Rechtfertigung. Sie kommen verhältnißmäßig selten vor, aber doch oft genug, um an ihnen zu beweisen, daß die ganze Rollenvertheilung immer etwas Praktisches, Zufälliges und Gemachtes, nicht etwas Vorbedachtes, nicht eine feste Theorie war. — Die neueren Ansichten über den Ursprung des Parachoregema sind darin übereinstimmend, daß sie auf den Namen selbst zurückgehen und dem Choragen geben, was des Choragen ist. — Desto verschiedener sind sie über das Wesen und die Bedeutung desselben, und wenn man sie alle überschaut und vergleicht, so fühlt man, daß man sich in dem schwankenden Reiche der Conjectur befindet. Ich habe oben schon die Ansichten Einzelner aufgeführt, und es bleibt mir übrig, noch Hermanns Meinung anzuführen. Er weist die Erklärung O. Müllers zurück (Rh. Mus. V. p. 342): *Müllerus scholiastarum potius abusum secutus παραχορήγεια dictum suspicatur, quidquid choreutae praeter ordinaria*

sua munera praestiterint; — wohl mit Unrecht, da Müllers Worte ganz allgemein gehalten sind, und die Erklärung des Parachoregema eben nur in einer Anmerkung berührt ist: „παραχορήγημα heisst wohl Alles, was von Chorpersonen aufser ihren gewöhnlichen Functionen geleistet wird, es sei, das sie Personen der Bühne, oder einen andern nicht erscheinenden Chor ersetzen.“ Müller hat damit nicht gesagt, das die wirklichen Mitglieder des jedesmaligen Chors, des Bewohners der Orchestra, zwischen ihren Chorgesängen auch andere Functionen zu verrichten gehabt hätten, denn die in derselben Anmerkung angeführten Beispiele sind durchaus anderer Natur; — sondern er sagt nur ganz allgemein, das es eben zum Chore gehörige Personen waren, welche die aufserordentlichen Leistungen in den Dramen zu übernehmen hatten. Wir dürfen nur der Anordnungen Müllers in der Scenerie der Orestestrilogie gedenken, um ihn von dem Verdachte zu befreien, das er gemeint habe, die Mitglieder des agirenden Chores hätten nöthigenfalls auch als vierte Schauspieler agiren müssen. Das ist, so viel ich weiss, nur Lachmanns Meinung. — Hermann selbst ist ein Feind des Parachoregema, er sucht es, so viel als irgend möglich und thunlich, zu vermeiden; und das mit allem Rechte, sobald dadurch der Rollenvertheilung selbst kein Zwang angethan wird. Es war ja aber überhaupt zur Erleichterung dieser Vertheilung ins Dasein gerufen, und eben deshalb habe ich mich bereitwilliger in manchen Tragödien für die Statuirung eines Parachoregema erklärt, um solchen Anordnungen zu entgehen, wie sie Hermann z. B. im Oedipus Coloneus hat machen müssen. Im Uebrigen ist Hermanns Erklärung des Begriffes παραχορήγημα vortrefflich wie das ganze Büchlein (p. 38—41). —

III. Der letzte von uns zu besprechende Punkt, welcher über die vernünftige Rollenvertheilung und Rollenabstufung handeln sollte, ist im Früheren schon so oft berührt worden, daß ich ihn mit kurzen Worten zusammenfassen und abmachen kann. Aus allem bisher Gesagten, aus der Betrachtung aller vorhandenen Tragödien scheint mir Folgendes als unbedingt Feststehendes hervorzugehen:

1. Die Dichter folgten ihrem Genius, nicht einer äußeren Macht, welche sie zwingen könnte, gegen die Unmittelbarkeit desselben zu dichten.

2. Sobald die Dramen zur Aufführung kommen sollten, wurde von dem Dichter die Rollenvertheilung angeordnet.

3. Zur Aufführung ihrer Dramen wurden ihnen drei ordentliche Schauspieler, ein Chor für die Orchestra-Gesänge, und Nebenpersonen gegeben.

4. Die drei ordentlichen Schauspieler erhielten von den Dichtern in der Regel die sämtlichen Rollen der aufzuführenden Dramen; blieben aber nach geschehener Dreitheilung noch eine oder mehrere Rollen übrig, so übertrugen sie diese den Nebenpersonen, welche der Chorage zu stellen hatte.

5. Die Dichter unterschieden zwischen *πρωταγωνιστής*, *δευτεραγωνιστής*, *τριταγωνιστής*; sie gaben dem *πρωταγωνιστής* die Hauptrolle, dem *δευτεραγωνιστής* die an Bedeutung zunächst stehenden, dem *τριταγωνιστής* endlich die übrig bleibenden, und dem *παραχορήγημα* diejenigen, welche keiner der drei Schauspieler übernehmen konnte.

6. Die Dichter bezweckten bei der Rollenvertheilung eine möglichst evidente Rollenabstufung; sie konnten aber, da sie dem Gange des einmal fertigen Drama folgen mußten, nicht verhindern, daß nicht nur der *δευτεραγωνιστής*,

sondern sogar auch der *πρωταγωνιστῆς* oft Rollen übernehmen mußten, welche eigentlich dem Range des *τρίτατου* gebührten; und konnten es ferner nicht verhindern, daß sie zu einem Parachoregema machen mußten, was sich besser für einen ordentlichen Schauspieler geschickt hätte.

7. Mit Ausnahme jener Rollen, welche jeder der drei Schauspieler durch den Zufall erhielt, sorgten die Dichter dafür, daß die Rollen derselben in Beziehung zu einander standen, und ihrem Inhalte, ihrer Tendenz nach mit einander entweder harmonirten, oder in einem absoluten Gegensatze zu einander verharrten.

8. Die Dichter sorgten endlich dafür, daß dieselbe Rolle von demselben Schauspieler gesprochen wurde, und sorgten möglichst dafür, daß ein Schauspieler einer bedeutenden Rolle nicht kleinere Zwischenrollen zu übernehmen hatte.

Das sind die Regeln, welche ich mir construiert habe, das die Gesetze, wonach die Dichter wenigstens verfahren konnten. Sie mögen dazu viele andere beobachtet haben, die noch mehr äußerlich sind, wie sie z. B. auf das Alter in so fern werden Rücksicht genommen haben, als sie gewifs nicht einen Greis mit einem Kinde zusammen von einem Schauspieler darstellen ließen, aber wir wollen uns mit diesen begnügen, da wir solcher äußerlichen Regeln noch viele aufstellen könnten, welche durch die Vertheilung selbst zunichte gemacht werden.

Solcher Gesetze hat auch Hermann einige und vortreffliche aufgestellt (p. 31 sqq.) und ich verweise der Kürze wegen auf seine klare und prägnante Auseinandersetzung. Vor anderen hebt er zwei Gesetze für die Rollenvertheilung heraus, p. 33: *Prior harum legum haec est, ut eas*

personas eidem actori tribuamus, quarum altera aliquo modo alterius locum occupet, ejusque in vices succedat. Gewiß, wenn nur nicht p. 34 als durchgehendes Gesetz aufgestellt wäre: *Neque dubito prae ceteris hoc pro certo et explorato affirmare, quicunque nuncii aut exangeli prodierint, eosdem actores habuisse cum iis personis, quarum exitum vel alia fata nunciantes inducerentur.* Und das andere Gesetz: *Oppositionem dico duarum personarum, quibus ea ratio intercedit, ut altera alteram excludat nec simul ambae in scena conspici aut possint, aut pro ea verecundia, qua veteres tragicos omnino usos esse scimus, debeant.* —

Wie herzlich freue ich mich, einen solchen Gewährsmann für meine Ansichten zu haben, und wie gern zolle ich hiemit öffentlich den aufrichtigsten Dank für die vielfachen Belehrungen, welche mir Hermanns Schrift gewährt hat. —

Zum Schlusse ein Epimetrum: Lachmann sagt am Schlusse seiner Rezension: „Die Schwierigkeiten, die ich *de mensura tragoediarum* p. 25 aufzählte, hat er bei weitem nicht gelöst.“ Die Schwierigkeiten sind diese: *Polydorum in Hecuba Euripidis Aeschines fertur πρωταγωνιστῆσαι: quae persona, nisi meae rationes fallunt, fuit ἐν παραχόρηγματι. item ἐν παραχόρηγματι Antigona in Phoenissis, quam πρωταγωνιστῆς egisse fertur, qui idem Iocastam egerit (schol. ad v. 93) cum tamen post (1270) ambae colloquantur. nec praetermittere convenit, quod Aristoteles commemorat (de rep. VII. 17) Theodorum actorem tragicum nulli personae quantum vis vili, ante se ut prodiret in scenam, permisisse. denique in antiquissimis post Aeschylum tragoediis, Heraclidis, Rheso, Medea, nullum est canticum ἀπὸ σκηνῆς, prae-*

ter unum in Rheso idque in παρασκηνίῳ positum. —
Wir können noch eine ähnliche Schwierigkeit hinzufügen.
L. sagt bei der Rollenvertheilung der Antigona p. 46:
Primae partes, quas Aeschines τοῖς ἀγωνιστῆσιν fertur,
Creontis. —

Lachmann hat sich in dem Ausdrucke vergriffen, er hätte sagen müssen: die Schwierigkeiten, die ich p. 25 gemacht habe etc., und dann ist es ein wenig viel verlangt, die Schwierigkeiten, die man zu machen für gut findet, von Anderen lösen zu lassen, und ihnen Vorwürfe zu machen, wenn sie so gemachte Schwierigkeiten nicht lösen, oder gar nicht beachten. Hermann liefs sich, wie noch manche Andere, bei der Rollenvertheilung von den Tragödien selbst leiten, nicht von dem Divisor 7 beherrschen; deshalb hatte er nicht nöthig, weder den Polydorus zum παραχορήγημα, noch die Antigona zu einem solchen, noch den Creon zum Protagonisten historischen Zeugnissen gegenüber zu machen. — Wie die Rollenvertheilung zu des Theodorus Zeiten gewesen sein mag, wissen wir nicht; eben so wenig können wir über die letzte Schwierigkeit, die Gesänge ἀπὸ σκηνῆς betreffend, unruhig sein, da sie mit der Rollenvertheilung Nichts zu schaffen hat. Dafs der Scholiastes endlich die Antigona zur Protagonistenrolle gemacht hat, ist keine Schwierigkeit, sondern ein offenes Versehen eben jenes Scholiasten. Vielleicht sind die von Lachmann erfundenen Schwierigkeiten auf diese Weise am kürzesten und evidentesten gelöst und beseitigt, und der Werth des Hermannischen Büchleins, das bei einer nachahmungswürdigen Bescheidenheit so fest und sicher auftritt, und sein Versprechen so befriedigend löset, vollkommen gerechtfertigt.







